

Mus.th.

725

Mus. th. 425

<36631586280017

<36631586280017

Bayer. Staatsbibliothek

S

Ueber

die Moll-Tonart

in den Volksgesängen

und

über das Oratorium.

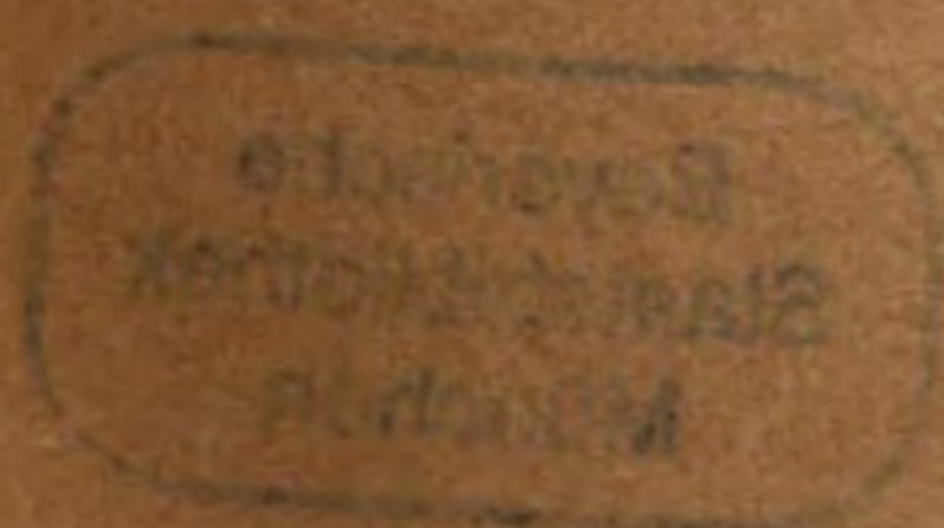
Zwei Abhandlungen

von

Friedrich Chrysander.

Schwerin 1853.

Oertzen & Schlöpke.



Mus. H. 725

Die Vorlesungen

in der Vorlesung

über die Vorlesung

und

über die Vorlesung

über die Vorlesung

über die Vorlesung

über die Vorlesung

und

über die Vorlesung

über die Vorlesung

über die Vorlesung

A

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Dem

Hochgebornen Reichsfreiherrn

Herrn von Malkan

auf Kl.-Luckow

ehrerbietigst gewidmet

von

dem Verfasser.

Dem

Hochgebornen Reichsfürsten

BIBLIOTHECA REGIA MUNACENSIS

aus H.L.-H. H. H.

historisch-gewidmet

von

dem Verfasser.

VORWORT.

Beide Aufsätze sind in der Art und in der Zeit ihrer Entstehung verwandt, doch ist dies bei der Abfassung nicht weiter hervorgehoben.

Der erste ist entstanden, weil ich die Anfänge der Tonkunst nirgends in einer mich befriedigenden Klarheit abgehandelt fand. Dass ich in den Hauptsachen durchaus Eigenes gebe, versichere ich: um so belehrender wird es für mich sein, wenn ich durch freundliche Beurtheiler erfahren kann, wie hie und da Andere schon Aehnliches oder Besseres vorgebracht haben. Meiner Ansicht am nächsten kam, wie ich sehe, C. v. Winterfeld; s. d. evangel. Kirchengesang I, 12 ff. Der Kundige wird diese kurzen Sätze wohl mehr als Thesen ansehen, über deren Grund noch genauer nachzuforschen sei — und hiermit bin ich wohl zufrieden.

Ebenso möge die zweite Abhandlung hingehen und ihr Glück versuchen. Ich habe sie sowohl in der Anordnung als in der Begränzung des reichen Stoffes nach einem gewissen Plane zugerichtet; es soll mich freuen, wenn dies dem Leser erkennbar ist. Nur über die Bestimmungen im 3. Abschnitte hinsichtlich der Art kirchlicher Tonkunst sei hier noch ein erläuterndes Wort beigegeben.

Man rechnet bekanntlich noch immer, wieweit kunstvolle Tonkunst zulässig sei im Gottesdienste. Für entbehr-

lich halten sie die Meisten, und doch auch wieder für einen schönen Schmuck. Ueber den Inhalt derselben wird gelehrt: er sei ein solcher, der im Geiste dem bestimmten Gottesdienste nach seiner Stellung im Kirchenjahre entspricht; und über die musikalische Form: sie sei möglichst fasslich und in feierlich-ernstem Tone gehalten, damit Die, welche mangelnder Begabung wegen durch Dergleichen nicht sonderlich angeregt werden, in ihrem frommen Gefühle durchaus keine Störung davon empfangen. Im Allgemeinen sei dafür zu sorgen, dass nicht „zu viele“ Kunst in den Gottesdienst komme, damit derselbe nicht unkenntlich werde; aber in rechtem Masse und Geiste sei die Kunst Gott auch hier angenehm, weil er wolle, dass wir alle Gaben und Kräfte in seinem Dienste heiligen und dem Nächsten zu Nutz verwenden sollen; auch lehren Vorbilder aus der Vergangenheit der Kirche und Aussprüche grosser Gottesmänner dies und das.

Das ist Alles gut, christlich und gelehrt, nur zweierlei will dabei nicht gedeihen: der rechte Gottesdienst und die rechte Kunst. Ich habe diesen unsicheren schwankenden Boden, auf dem im Grunde Keiner sich wohl fühlt, verlassen und einen Schritt weiter zu thun gewagt, indem ich aus dem Grund-Gedanken des Gottesdienstes mir für die Gestaltung desselben und der Tonkunst in ihm ein festeres Gesetz abzuleiten suchte. Die Thatsache, dass Gott vielen sonst gesund organisirten, ja oft geistig hochbegabten Menschen die Fähigkeit, reine Tonkunst zu erfassen, vor-enthalten hat, ist mir ein Fingerzeig gewesen für die Art, in welcher die Musik im Gottesdienste aufzutreten hat. Wenn nicht Alle in der Gemeinde den Gottesdienst wesentlich gleich aufnehmen können, so ist Gottesdienst als

solcher, d. i. als gemeinsames Thun und Empfinden, unmöglich gemacht. Daher konnte ich mich bei der Ansicht, welche Manches an „künstlicher“ Musik als „Schmuck“ in den Gottesdienst zu bringen strebt, was er eigentlich solle entbehren können, und welche dieses Verfahren dadurch rechtfertigt, dass die Musik genug gethan habe, wenn sie auch nur „Einigen“ zu brünstigerer Andacht verholfen — nicht beruhigen, denn sie zerstört die Einheit und trübt den reinen Grund des Gottesdienstes.

Aber dann wird die Tonkunst im Wesen Allen ein Gleiches gewähren, wenn sie als ein nothwendiges Glied in dem gottesdienstlichen Ganzen erscheint. Dieses wird der Fall sein:

- 1) wenn sie einen Inhalt in sich schliesst und ausspricht, der an sich als ein durchaus berechtigter Theil des Gottesdienstes erscheint (es fällt also der Vortrag zufälliger, nur in ihrer Stimmung im Allgemeinen dem Gottesdienste nicht widersprechender Tonstücke von selbst hinweg);
- 2) wenn dieser Inhalt nicht in etwas Anderem — im Evangelium, Gemeindegesang u. s. w. — ausgesprochen wird, denn im Gottesdienste darf sich Nichts wiederholen (demnach hat der Vortrag der mehrstimmigen Choräle, der Kantaten, Passionsmusiken, Oratorien und ähnlicher Kompositionen hier nirgends eine Stelle);
- 3) wenn dieser Inhalt durch das bloss gesprochene Wort nicht entsprechend dargestellt werden kann, sondern aus sich selbst den musikalischen Vortrag bedingt, und zwar einen kunstvollen.

Ich habe hierauf eine Antwort gegeben, bei der ich mich auf Niemanden berufen kann; selbst mein treuester Führer, der sel. v. Winterfeld, verliess mich hier. So bin ich ganz allein des Weges weiter gegangen bis zum Ziele, habe daher auch das Ungemach, die Folgen und Folgerungen, allein zu tragen. Und dieses wird mir um so saurer werden, weil die Kürze, in welche ich den reichen Stoff zusammen zu drängen gesucht habe, wohl hie und da der Klarheit ermangelt und Missverständnisse hervorrufen möchte; weil ferner mit Recht gefragt werden kann, ob ausser den aufgezeigten Kunstformen nicht noch andere als selbständige sich begründen lassen; und endlich, weil mich persönlich Vieles bedrängt und hindert, über das Andere leichter hinweggehoben sind. So habe ich wohl Ursache, der Mängel wegen um freundliche Nachsicht zu bitten. Findet sich aber hin und wieder ein gutes und gesundes Körnlein, dem schenke Gott ein fröhlich Wachsthum und der Leser einen neidlosen Beifall.

Schwerin, den 15. November 1852.

Ueber

die Moll-Tonart

in

den Volksgesängen.

1.

Welches der Grund sei, dass in den Volksgesängen die Moll-Tonart vorherrsche? darnach ist schon oft gefragt, und die Antworten darauf sind gar verschieden ausgefallen. Nun, da Drobisch in seinem lustigen Kalender diese Frage wieder erhebt, möge hier aufs neue eine neue Antwort zu geben versucht werden.

2.

Wer Tonstücke aus verschiedenen Perioden der Musikgeschichte, besonders alte Choräle und Volkslieder, genauer angesehen hat, dem wird nicht entgangen sein, dass der Unterschied zwischen Dur und Moll, zwischen Hart und Weich, dort kein feststehender ist, so dass immer nur eine dieser Tonarten vorhanden sein könne, sondern dass sie mannigfach vermischt auftreten, hin und her schwebend und wie in einander verschwommen.

3.

Wäre der Grund solcher Vermischung die grosse Gleichartigkeit beider Tonarten, so müsste daraus mit der Zeit eine Verschmelzung und Durchbildung zu einer neuen vollkommenen Tonart hervorgegangen sein. Dies ist aber nicht der Fall gewesen. Vielmehr stellt sich solche Vermischung,

solches Schwanken immer als Trübung dar, und Dur und Moll sind erst nach und nach als Product dieser musikalischen Gährung hervorgetreten. Demnach sind sie den ersten Anfängen gegenüber das Reinere und Vollkommnere, und auf diesem natürlichen Wege haben sich die zwei Pole festgesetzt, in denen wir den augenfälligsten und bedeutsamsten Gegensatz im Gebiete der Tonkunst erblicken dürfen.

4.

Als der bedeutsamste Gegensatz muss Dur und Moll deshalb angesehen werden, weil er hauptsächlich und seinem Ursprunge nach ein melodischer Gegensatz ist: denn dass die Melodie Geist und Leben der Töne in gedrängtester Fülle, Schönheit und Klarheit in sich fasse, gleichwie die Blüthe die Kraft der Pflanze, das können wir als allgemein geglaubt voraussetzen.

Wo demnach die eine dieser Tonarten angeschlagen ist, da muss sie das Tonbild durch den ihr eigenen Charakter kennzeichnen; und findet man irgendwo die eine oder die andere entschieden vorherrschend, so muss ein mehr als zufälliger Grund dazu vorhanden sein: die Bedeutsamkeit der Tonart fordert dies, und die folgende Erörterung ruht auf dieser Voraussetzung

5.

Demnach — um obige Frage (§. 1) zur Beantwortung aufzunehmen — wenn fast in allen Gesängen der Völker, die noch in den Ursprüngen leben, das Moll der überall durchdringende Ton ist, dann muss dies seinen guten Grund haben.

a. Dieser Grund aber muss ein musikalischer (tonischer) sein, wenn er wirklich innerer Grund, d. h. gesund und dauernd schöpferische Ursache sein soll. Wie weit sind also alle Die fehl gegangen, welche das Moll aus trüben Stimmungen und düstern Gefühlen der Völker haben herleiten wollen! Allerdings auch von dem herrlichsten Volks-

thume heisst es: „Kommen einst wird der Tag, da die heilige Ilios singt“; aber noch keine frisch aufschliessende Volkskraft hat daran geglaubt, noch sich darum gekümmert, also auch nicht in solcher Stimmung gesungen.

b. Dieser Grund muss zweitens ein einfacher sein, damit er dem ungemein einfachen Volksleben wirklich entspreche. Es wird desshalb unmöglich das Rechte herauskommen, wenn man musikalische Formen und Kräfte, die in einem so gearteten Volksleben noch nicht wirksam sind, in Bewegung setzt, um Dur und Moll mit allem Zubehör daraus hervorgehen zu lassen. — Gegen diese Forderung haben die eigentlichen, gründlichen Musiker oft verstossen, gegen die erste aber die Schwätzer über Aesthetik und nationale Poesie, die bekanntlich „geistreiche“ Blicke und Einfälle der Wahrheit vorziehen.

Daher müssen wir auf eine Erklärung bedacht sein, welche einmal in dem innern Leben der musikalischen Volksorgane begründet ist, und bei welcher ferner die singenden Schaaren bleiben können, was sie sind, nämlich die allergesundesten, fröhlichsten und herzlichsten Menschen.

6.

Zunächst ist der Ausdruck „ursprüngliches Volksleben“ zu bestimmen. Dieser bezeichnet einen Zustand, in welchem nicht nur Alle verstehen, was Jeder denkt, fühlt, spricht und thut, sondern in welchem auch alle Thätigkeiten und Künste noch auf der Stufe stehen, dass Jeder sie alle sich aneignen und so als ächter Volksmann das lebendige Bild des ganzen Volkes darstellen kann. Ein Volk, in dem Alle ackern, kriegern, bauen und jagen, dichten und singen, wenigstens so verschiedene Thätigkeiten ohne Gefährdung einer einzelnen üben können — ein solches Volk steckt noch in ursprünglichen Zuständen.

7.

Die bestimmten geschichtlichen Thatsachen, welche sich als das Eigenthümliche solcher Zustände wahrnehmen lassen,

müssen wir ergreifen und zu deuten suchen in dem Glauben, die Geschichte eines Dinges sei die lebendige, unmittelbar wahre Offenbarung seines Wesens, das geschichtlich Hervorgetretene komme demnach in bestimmter Gliederung, aus erkennbaren Ursachen und in nothwendiger Folge hervor.

Weil aber dieser ganze Entwicklungsgang ein so feiner, verborgener und geistiger ist, kann in der Deutung desselben leicht fehlgegangen werden. Daher sind auch hier die geschichtlichen Winke, welche uns zu den ersten Quellen hinaufleiten können, mit der grössten Behutsamkeit zu benutzen. Es sind Thatsachen, die Alles enthalten, an und für sich aber Nichts kundgeben, von deren rechter Anwendung daher Alles abhängt.

8.

Zu erweisen ist der Grund des Vorherrschens der Mollweisen in den Urgesängen. Dass es mit diesem Vorherrschen seine Richtigkeit habe, wird also vorausgesetzt. Aber wollen wir, um auf festen Boden zu kommen, lieber gar nichts voraussetzen, sondern zunächst das zu Erklärende als Thatsache feststellen? wir entziehen uns dadurch der Willkür und machen dem Leser die Prüfung der beigebrachten Gründe leichter.

9.

So steht denn fest:

1) bei allen Völkern, in denen ein kräftiger Sinn für Gesang sich kund thut, haben die Melodien ihrem Grundwesen nach eine Mollbewegung, was besonders deutlich am Schlusse hervortritt. Früher meinte man, das Moll sei nur einigen Völkern eigen; aber es findet sich überall, mögen die Völker einander noch so fern stehen. Und auch die Zeit hat daran nichts geändert: die erst eben von einem singenden Munde weggeschöpften Gesänge sind hierin den alten und ältesten völlig gleich.

2) dasselbe bestätigen uns die Urformen, aus denen die ganze neuere Musik sich entwickelt hat.

Die Notenbuchstaben a b (= h) c d e f g a treten in alphabetischer Folge bei einer Molltonreihe, der sogenannten Aeolischen, auf und geben dieser also den Vorrang. Obwohl nun so könnte geschlossen werden: „Der Aelteste bekommt den ersten Namen und beim Erstgeborenen fängt man zu zählen an, folglich ist a — a die früheste Tonart“ — wollen wir dem hier doch keine genügende Beweiskraft zuschreiben, um nicht das Lächeln Musikgelehrter zu erregen, die denken möchten: „ein schöner Schluss! Gregor d. Gr. zählte aber einfach deswegen so, weil der von ihm **a** genannte Ton in seinem System der tiefste war.“ Dagegen lässt sich nicht aufkommen, selbst nicht mit der Entgegnung, dass die tiefstliegende Tonart also doch ein Moll sei, denn dann wird's heissen: „sie ist nichts als ein herabgedrücktes Dur, wie dies ja das Wesen aller Molltonleitern ist; Moll muss immer das Tiefste sein, da es das Dunkelste und Trübste ist.“ — Daher sehe man die Hinweisung auf A-moll als ein Vorspiel an, in welchem das Thema gesucht wird, um es vielleicht ausser ihm desto reiner hervortreten zu sehen.

Die dorische Tonreihe — d e f g a h c d — heisst der erste Kirchenton: dies führt uns zuerst bis zu Gregor dem Grossen, und von ihm bis zu Ambrosius, und von diesem bis in die ersten christlichen Jahrhunderte herunter, also bis in die ersten Anfänge unserer gesamten Tonkunst. Dass diese im kirchlichen Haushalte erster Ton genannte Mollweise dem Ursprunge nach wirklich die früheste aller Tonreihen war, wird wieder nicht bewiesen etwa durch die tiefste Lage, welche sie unter den vier Tonreihen des Ambrosius einnahm; aber es wird bewiesen durch den kirchlichen Dienst, den man ihr zuwies, durch die bestimmten liturgischen Texte, welche in ihr gesungen wur-

den, zuerst durch Herkommen nach der Forderung eines richtigen aber bewusstlosen Gefühls, später den Gesetzen Gregor's d. Gr. zufolge. — Hieraus erklärt sich Manches, und ich versage mir nur ungern ein näheres Eingehen, da dieser Gesichtspunkt, so viel ich weiss, neu ist; aber eben weil hier allein eine lebendige Anschauung von den alten Tonarten gewonnen werden kann, würden wir für unsern Zweck zu sehr in die Breite gerathen.

10.

In dem eben Gefundenen ist folgendes Weitere enthalten:

Nicht von der „Volksmusik“ so allgemein hin haben wir gesprochen, sondern von den Gesängen der Völker, von Liedern, die dem Menschenmunde entströmen; die Begleitung dürftig – einfacher Instrumente, welche diese umgaukelt, ist ihnen so untergeordnet, dass sie hier noch gar nicht in Betracht kommen kann.

Dass diese ursprüngliche Musik wesentlich Gesang war, das können wir aber aus der Entwicklung der kirchlichen Tonweisen noch viel gewisser erkennen. Hier war lange Zeit das Spiel der Instrumente dem Gesange nicht nur untergeordnet, wie im weltlichen Volksgesange, sondern es war vollkommen ausgeschlossen, und hierdurch erreichte der urchristliche Volksgesang eine Reinheit, die bis dahin unerhört war. In dieser Reinheit erblicke ich den musikalischen Grund (§. 5, a.) der merkwürdigen Erscheinung, dass nicht rauschende Siegeslieder weltbeherrschender Völker, sondern die stillen Weisen armer gemarterter Christen der triebkräftige Keim einer ganz neuen, unendlich reichen und schönen Kunst gewesen sind. Verhält sich dieses wirklich so, dann hat man auch ein gutes Recht, unter den Gesängen aller Völker die urchristlichen die edelsten und geistig tiefsten zu nennen; sie sind, als Ausdruck der Christen-

gemeinde, der verklarte Volksgesang, und wie alles rein Vollendete fähig, ein wesentlich Neues zu erzeugen.

Die Ausschliessung der Instrumente rief bei der weiteren Entwicklung derselben einen Kampf hervor: der kirchliche Gesang hatte seinen Halt in den alten Kirchentönen, die (weltlichen) Instrumente aber liebten und übten das verkettzte Cdur (*modo lascivo*). Diese Erscheinung verliert das Auffallende oder gar das Willkürliche gänzlich, sobald man darin das Bestreben des kirchlichen Gesanges erblickt, sich als Gesang zu bewahren.

11

So ist denn das Vorherrschen des Moll festgestellt, aber nur in dem Gesange. Von hieraus müssen wir zur Erklärung dieser Thatsache übergehen.

12.

Also zu der Quelle, aus der dies geflossen.

Jeder Gesang hat sprachlich geformte Gedanken zu seiner Voraussetzung und zu seinem Inhalte; aber die Sprache ist von dem Gesange aufgenommen und gesteigert in das Tonreich des menschlichen Organismus. Im Gesange sind also die sprachlichen und die tonischen Organe des Menschen in vereinter Thätigkeit wirksam, die Gesänge brechen aus ihnen hervor als Stimmen und Zungen der an sich unfassbaren, reingeistigen Harmonie des Gemüths.

a. Die Kraft und Art dieses Tonreichs zeigt sich in dem, was es aus sich selbst zu gestalten vermag; und umgekehrt:

b. Das so Gewordene hat wiederum seinen eigentlichen, rein natürlichen Grund in den Fähigkeiten der es erzeugenden Organe.

a. Diesem Satze zufolge nehmen wir wahr:

1) es wird eine Melodie erzeugt, und nur die Melodie, d. h. eine irgendwie zusammenhängende

Folge einzelner Töne nacheinander, nicht ein gleichzeitiges Erklängen mehrerer;

2) solche Melodie wird hervorgerufen durch den herzbewegenden Sinne der gesungenen Worte, durch den zu Grunde liegenden Gedanken;

3) sie tritt auf in einer für das Einzelne unbestimmbaren Mannigfaltigkeit und Ungebundenheit der Tonarten, aber in durchdringendem Mollcharakter und mit einem weichen Tonschlusse.

b. Dieses Alles hat seinen Grund in den sprachlich - tonischen Organen des Menschen. Ihnen also wohnt die Fähigkeit inne:

1) die Melodie ohne alle harmonische Tönung rein als Melodie zu gestalten;

2) in dem Melodiegange durch den gemüthbewegenden Gedanken des gesungenen Wortes ursächlich bedingt zu sein;

3) in einer Mannigfaltigkeit von Tonarten (im neueren Sinne) sich zu ergehen, aber mit Bewahrung des Mollcharakters und eines weichen Melodieschlusses.

Anmerk. Wenn den jetzigen Tonarten ihre Gesetzmässigkeit erst durch die Macht der Harmonie aufgedrückt ist, so ist von selber klar, dass der tonische Organismus des Menschen sich nicht durch ein Princip gebunden erachten kann, welches nicht als etwas Ursprüngliches in ihm wirksam war. — Der Melodieschluss in Moll (mit kleiner Terz oder kleiner Secunde) zeigt besonders deutlich die Art und Fähigkeit unsers Tonorganes an: denn jede Bewegung, sobald sie ungehindert rein aus sich selbst beginnt und in sich selbst verläuft und endet, setzt sich selbst einen solchen Schluss, in welchem ihr ganzes Wesen noch einmal in dichtester Fülle sich ausspricht, um dadurch zu vollbefriedigender Ruhe zu gelangen.

13.

Zusammenfassend müssen wir nun sagen:

die sprachlich-tonischen Organe des Menschen sind der natürliche Grund des ganzen Toncharakters der Volkslieder, mithin auch der in ihnen vorherrschenden weichen Tonbewegung; demnach ist der weiche Ton die Grundform dieser Organe und dadurch das sprachlich-melodische Princip.

14.

Hiermit habe ich die an die Spitze gestellte Frage so weit ich vermag beantwortet. Was im Gefolge dieser Antwort sich noch weiter ergeben, von dem wollen wir das Wichtigste mitnehmen.

15.

Der harte Ton, das Dur, ist das harmonisch-melodische Princip der Tonkunst, und offenbart sich am reinsten in den musikalischen Instrumenten als den rein tonischen Organen.

16.

Dieses letztere, und damit die Macht der Harmonie, trat hervor, nachdem der Gesang in der urchristlichen Gemeinde seine höchste Reinheit erreicht hatte; und hiermit begann die Ausbildung der Musik zu einer selbständigen Kunst.

17.

Die alte früheste Gesangsweise ward in dieses neuerschlossene Tongesetz der ganzen tönenden Natur aufgenommen, auf diesem harmonischen Grunde umgebildet, nach der Tiefe hin erweitert, in der Breite begränzt, in ihrem ganzen Wesen erhöht und verklärt.

18.

Der ursprüngliche Gesang führte der Tonkunst die ganze oben bezeichnete Melodiebewegung in weiter und breiter Ausbildung zu; sie nahm dieselbe auf als Erbtheil dieses Gesanges: hierdurch erhielt sie die Elemente der Moll-Tonart, und dies also ist der Ursprung des Moll.

19.

Wie man sieht, liegt dieser Ursprung seinen Elementen nach ausserhalb der neuen, der selbständigen Tonkunst; aber weil diese das so Gewordene und Gewonnene in sich, d. h. in die Harmonie, aufnahm, so hat sie dadurch dem Moll erst die bestimmte tonische Ausprägung, die Fähigkeit eines besonderen musikalischen Ausdrucks und durch alles dieses einen bleibend gültigen Charakter in der Tonkunst verliehen.

Das Ergebniss solcher Durchbildung war dieses: das melodische Moll setzte sich auch harmonisch fest, die weiche Melodie gewann in dem weichen Accorde in erhöhtem Sinne Halt, Leben und Gesetzmässigkeit.

20.

Ebenso liegt der längst genügend erkannte harmonische Ursprung des Dur ausserhalb der Tonkunst; aber dasselbe entfaltete auch erst in ihr seine volle Macht als Träger des gesammten Tonreichs, und gewann seinen rechten Glanz erst durch die melodische Ausbildung.

21.

Im letzten Grunde, und auf den kürzesten Ausdruck gebracht, waren es die Kraft der Melodie und die Kraft der Harmonie, welche als zwei verschiedene Naturen in der Gemeinsamkeit des Klanges sich berührten und aus ihrer Durchdringung unsere Tonkunst hervorwachsen liessen. Die Melodie als die rein menschliche Schöpfung

vollendete sich erst in dem christlichen Herzen und ging aus dem Drange eben dieses Herzens in die Harmonie auf; die Harmonie kam diesem Zuge entgegen, damit sie ihr Wesen im Glanze der Melodie entfalte. Aus dieser lebendigen Ineinsbildung sind Dur und Moll als die beiden melodisch-harmonischen Grundtypen des musikalischen Ausdruckes hervorgegangen.

Ueber

das Oratorium.

„Die Kunst hat ihre Stufen: man darf, in die Vergangenheit blickend, den rohen Versuch derselben mit den höheren Leistungen seiner Tage vergleichen oder ahnungsvoll die Augen richten auf die höhere Offenbarung, die seiner Gegenwart noch nicht vergönnt war, wiewohl sie mit allen Kräften der Seele, mit der innigsten Sehnsucht ihr entgegenstrebt.“

C. v. Winterfeld,
der evangel. Kirchengesang III, 90.

Nachfolgende Zeilen wollen versuchen, zur genaueren Erkenntniss eines in zwiefacher Hinsicht bedeutsamen Gegenstandes etwas beizutragen. Im Oratorium berühren sich die Kirche und die Kunst; gelingt es, über dasselbe in's Reine zu kommen, so wird es für beide von Nutzen sein. Man weiss ja, dass sie grade jetzt an Kraft und Klarheit keinen Ueberfluss haben.

Dass uns über das Oratorium das rechte Bewusstsein fehle, wird hiernach vorausgesetzt. Das Verhältniss, in welchem wir mit unserm Leben zu dieser Kunstweise stehen, ist uns nicht klar; wir wissen nicht genau, ob für unser heutiges Schaffen diese Form noch Gültigkeit habe, und welche; ja, wir können nicht einmal bestimmt sagen, welche musikalische Form — welcher „Styl“ — dem Oratorium ausschliesslich, d. i. begrifflich eigne. Ein solcher Zustand sehnt sich nach Licht; und jeder Versuch, dieses heraufzuführen, wird durch den grossen Nutzen, den er möglicher Weise stiften kann, gerechtfertigt sein.

Da es mir allein um Gewinnung sicherer Ergebnisse auf dem kürzesten Wege zu thun war, so habe ich nur die Hauptpunkte hervorgehoben und einer breiteren Besprechung einzelner, besonders neuerer Werke mich enthalten.

Das Oratorium hat fast ausschliesslich Gegenstände der heiligen, biblischen Geschichte zu seinem Inhalte. Grade dieser Inhalt erweckte in mir das Bestreben, die Kunstform zu erkennen, welche eine demselben würdige ist, welche seinem Wesen den ungetrübtesten und verständlichsten Ausdruck verleiht. Denn dass die Mannigfaltigkeit der heiligen Schrift, Christus mit Propheten und Aposteln gegen frühere Jahrhunderte eine durch Forschung und Lebensbedürfnisse mannigfach veränderte Auslegung gefunden, in der Bedeutung sich aber um Nichts geändert, dass Wesen und Wahrheit der Religion sich in einem geschichtlich dagewesenen Leben geoffenbart, dass dieses Leben uns nur durch persönliches Erleben verständlich werde, und dass in solchem Erleben Glauben und Wissen ihre ureinige Quelle haben: — dies gehört zu Demjenigen, was ich als unerschütterlich feststehend voraussetze. Möge daher der Leser geneigt sein, in stetem Rückblicke auf diese Anschauung das Folgende durchzugehen.

I.

Der Gottesdienst der morgenländischen Kirche ist, wie später erhellen wird, der Ausgangspunkt für unsere Betrachtung.

1. Die junge Christenheit fühlte sich im Evangelium Christi so glücklich und kräftig, dass sich ganz natürlich von jeher in ihr das Bedürfniss regte, den neuen Glauben durch die allseitigste Thätigkeit zu entfalten. Kaum hatten Evangelisten und Apostel die Heilsbotschaft in alle Lande getragen, so antwortete die neue Gemeinde, im Herzen des anbrechenden Tages gewiss, ihrer Predigt mit den „lieblichen“ Gesängen und Liedern. Bei dieser ursprünglichen und einfachsten

christlichen Kunst blieb es, solange die neue Kirche die ausschliesslich missionirende war.

Als aber die Urapostel dahin waren, begann die weitere Durchbildung der Gemeinde unter Marter, Druck und Verfolgung. Dass sich Herrliches bildete in dem Dunkel dieser Knechtszeit, hat der Tag gelehrt: denn kaum hatte die christliche Kirche das Heidenthum auch äusserlich unter die Füsse getreten, so stand sie da in einem ausgebildeten prächtigen Gottesdienste. Die Eigenthümlichkeit desselben ist kurz zu bezeichnen.

Dieser Gottesdienst*) beruht auf der Geltung und Bedeutsamkeit gewisser Sinnbilder. Hat man ihn als „symbolisch-liturgisches Drama“ bezeichnet, so ist das zwar sehr modern, aber nicht richtig. Ein Drama fordert Zuschauer; hier aber handelten Alle. Vergegenwärtigung eines Allen lieben, vertrauten Gegenstandes, Geniessen des Theuersten, Leben und Wohnen im Tempel und in der Geschichte des Allerheiligsten — dies war die Art eines Gottesdienstes, dessen Sprache, dessen Form sich der damaligen Lage der Christen gemäss bildete. Was Alle Theilnehmende genau kennen, um das Fremde aber nicht wissen sollen, ist ein Geheimniss und Geheimniss, Mysterium, ist dieser Gottesdienst nach seinem Grundwesen. Der nächstliegende und bedeutungsvollste Ausdruck eines Geheimnisses ist das Sinnbild; durch die Macht des Sinnbildes in Geberden, Thaten, Worten und Bildern mussten daher die ersten Christen ihre Gottesdienste bauen. Ihnen war der Gottesdienst mehr, als bloss Mittheilung göttlicher Gaben, oder gar nur göttlicher Lehre; sie empfanden, dass in ihm Gott in seiner Ganzheit und himmlischen Leibhaftigkeit unter der Gemeinde wohne, dass also die ganze Heilsgeschichte den versammelten Gläubigen ein Gegenwärtiges werde, in das ihr Leben mitbegriffen

*) Eine ausführliche Beschreibung desselben findet man bei Alt, der christliche Kultus, 2. Aufl. Bd. I, S. 201 ff; eine treue geschichtliche Deutung und Entwicklung aber muss man dort nicht suchen.

sei, dass im Gottesdienste die Totalität des religiösen Lebens sich offenbare. Um dies zum Ausdrucke, zur Anschauung zu bringen, ordnete man die Zeiten nach Tagen und Stunden, gliederte die gesammte alt- und neutestamentliche Heilsgeschichte und ebenso die Gemeinde in ihrem Verhältnisse zu derselben um den Mittel- und Höhepunkt des Ganzen, das Opfer des Erlösers.

Waren nun die rein als Handlung, nicht durch Erzählung des Schriftwortes, dargestellten Vorgänge in diesen Gottesdiensten in sinnbildliche Zeichen gekleidet, so lehrt dies deutlich, dass diese Form dem grossen Inhalte gegenüber mehr ein erster Versuch war, als Ganzes daher nur von vorübergehender Wahrheit (Verständlichkeit) und deshalb von zeitlicher Dauer sein konnte. Den ersten Christen freilich war diese Form durchaus verständlich, heimlich und lieb: ihr Gottesdienst sollte eben ein den Unberufenen verhülltes Geheimniss sein. Aber später, da die erste Umfriedung, in welcher sich die Schaar Christi vor den Heiden zu bewahren suchte, durch den Zudrang neuer Gläubigen vom Innern des Tempels aus durchbrochen war, hatte die alte Gottesdienstweise ihren ursprünglich lebendigen Sinn verloren.

Nach zwei Seiten hin bleibt sie uns bedeutsam und lehrreich. In einer Beziehung ist sie der eigentliche Anfang einer allgemeinen, das ganze Leben umfassenden christlichen Kunst; denn das Sinnbild schliesst die ersten Regungen eines wirklich neuen Kunsttriebes in sich, es ist selbst der erste Schritt einer rein ursprünglich beginnenden Kunst. Zweitens aber steht diese erste Bildung des christlichen Gottesdienstes am Anfange der neuen Zeit da als das lebendige Bild der Art und Fülle vollendeter kirchlicher Gottesdienste, eine Mahnung und ein Massstab für uns. Dieser Gottesdienst ist in seiner Fülle und nach seinem Drange die Urform und der gemeinsame Ausgang unseres Gottesdienstes und unserer Kunst: in dieser seiner Bedeutung kann er für die gesunde Fortbildung beider noch

einen ganz anderen Einfluss gewinnen, noch ein ganz anderes Vorbild abgeben, als Viele jetzt meinen und suchen.

2. Die Herrlichkeit eines weltlichen Reiches und die Jugendkräfte neuer Völker, welche das Christenthum gewann, trieben auch bald zu mannigfaltigeren Kunstweisen. War bis dahin alle Kunst im Gottesdienste beschlossen gewesen, nicht bloss geübt, sondern auch geschaffen von dem Gesamtwirken der Gemeinde, so ging jetzt der Einzelne nicht mehr völlig in den kirchlichen Gottesdienst auf. Nicht bloss kirchliche Wechselgesänge und liturgische Gebete entstanden jetzt, sondern Einzelne dichteten auch die Evangelien um nach Sprache und Anschauung eines bestimmten Volkes, ebenfalls regten die Uebersetzungen der heil. Schrift verschiedene Kräfte verschieden an und machten die frühere Uebereinstimmung des Gottesdienstes mindestens schwer ausführbar, und der Drang zur Mission trat im Anblike des neugewonnenen grossen Arbeitsfeldes wieder besonders stark hervor. Durch alles dieses wurde die frühere Gottesdienstordnung vielfach verändert und einer neuen Bildung anheimgegeben, aus der als Ergebniss der römisch-katholische Gottesdienst hervorging. Enger, als der morgenländische, und mehr abstract durch den einseitig priesterlichen Charakter, hatte er den Stoff desselben einseitig geordnet, im Ganzen aber denselben auf einen kürzeren geistigeren Ausdruck gebracht. Diese stärkere Verdichtung eines an sich unerschöpflichen Inhaltes ist der Grund, dass der Katholicismus besonders die Musik und die Malerei, diese beiden rein christlichen Künste, aufrief zur Verherrlichung seines Kultus und sie dadurch auf eine niegeahnte Höhe hob.

Jetzt konnte nicht mehr der gemeinsame kirchliche Gottesdienst das ganze Leben umfassen, das sogenannte Volksleben wurde von ihm freigegeben; aber die Kirche an sich wollte doch das Ganze leiten und heiligen. Dem Einzelnen wurden besondere Zugänge zum Heiligthume gebaut, und dem gesammten Volke wurden die christlichen

Dinge ebensohohl zur Belehrung, wie zu Freude, Witz und Spiel dargereicht. Biblische Historien mit Zuhülfenahme von Legenden wurden anfangs nach klassischen Mustern, bald aber allein nach rein volksmässigen Regungen und Fähigkeiten scenisch behandelt und wie ein Drama gespielt. Sie hiessen demzufolge auch „*spil*“: Osterspiel, Fastnachtsspiel u. s. w. Besonders war es die Leidenswoche mit den lichten Ostertagen, der solcher Trieb sich zuwandte, weil diese den Glanzpunkt des öffentlichen Gottesdienstes bildete. Aber auch aus einem noch allgemeineren Grunde: denn wie in diesen acht Tagen Christus in seiner ganzen unermesslichen Grösse dasteht, wie sich Spruch auf Spruch, That auf That häufen und drängen, so ist auch sein Nachbild in den Evangelien gerade hier so dicht, so voll und warm, die Erzählung ist bei allem Trüben, was zu berichten war, so springend lebendig, alle Handelnden sind in so treffender Kürze aus ihrem tiefsten Wesen heraus gezeichnet, dass die dichterische Arbeit hier schon vollführt ist. Die dramatische Umdichtung war also mehr nur eine localisierende Ausführung, und auch die handwerksmässigste von allen diesen im Mittelalter hat nie ganz die reinen ewigen Züge verwischen können. *)

Man kann nicht sagen, dass die Musik mit dergleichen Spielen viel zu schaffen hatte; denn kleine lateinische, mitunter auch deutsche Gesänge (z. B. „Nun bitten wir den heiligen Geist“, „Christ ist erstanden“), die als Chöre eingestreut waren in oft mehrtägige Schauspiele, mussten sehr in Schatten treten gegen die breiten Geschichtsmassen. Und grade diese Chöre zeigen uns den gesunden Weg, auf

*) Dieses Vorrecht, das Reinste und Schönste zu trüben, war den Modernen aufbewahrt; man vergleiche von neuem Datum: „Judas Ischarioth. Drama in 5 Abthl. Mit Einl. von Prof. Rötcher. Berlin 1851.“ — Gesammelt herausgegeben sind die alten Spiele von F. J. Mone: altdutsche Schauspiele. Quedlinburg, Basse. 1841; Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe, Macklot. 1846. 2 Bde.

dem man mit voller Zuhülfenahme der Musik ganz naturgemäss und leicht zu einem christlich-nationalen musikalischen Drama hätte gelangen können. Aber die Einigung zwischen dem geistlichen Volksschauspiel und der Tonkunst sollte so leicht nicht zu Stande kommen. In der Kunst der neuern europäischen Völker (Spanien in gewisser Beziehung ausgenommen) sind fast alle primäre Bildungen unvollendet geblieben, sind verschüttet von Fremdem, und erst nach heissem Ringen mit den verschiedensten Kunstweisen ist dem recht befähigten Volke das Rechte erstanden. So auch hier: als das Volksschauspiel sich kräftig regte (bis zum 16. Jahrhunderte) und gern in eine vollkommnere Kunstform aufgegangen wäre, da fehlte der Musik noch fast Alles zu solcher Verbindung; und als diese sich späterhin (seit 1600) die Fähigkeit des dramatischen Ausdruckes gewann, da waren die alten kindlich-einfältigen, treuherzigen und bei allem Humor erbaulichen Volksspiele — „versunken und vergessen“ *).

In der Zeit dazwischen, im 16. Jahrh., als das Volksspiel schon immermehr verwilderte, und die Musik für dramatische Zwecke noch nicht die rechte war, bildete sich in den Klöstern eine Zwittergestalt von Kunst und Gottesdienst aus: es entstand das Oratorium. Zunächst ein Ersatz für die in den Fasten verbotenen Volksspiele, empfand man hierin bald ein Mittel, die Gemeinheit der Volksspectakel überhaupt zu vermeiden; und so sollten holprige Texte, von monotoner Musik getragen, gedachte Vorgänge dem Gedanken vorführen. Ein trauriger Nothbehelf, der seine Kümmerlichkeit am besten durch seine bald erfolgte Erstarrung bewies. Aber er wurde hervorgerufen durch das Bestreben, die heiligen Geschichten auch durch die Mittel der Kunst darzustellen, und wiederum — wie das auch schon in dem

*) In Oberammern in Baiern lebt noch ein Rest davon: gewiss sind die Leser durch Devrient's schöne, besonders durch die sich darin kundgebende Gesinnung ihres Verfassers vortreffliche Schrift: „Das Passionsschauspiel in O. Leipzig 1851“ darüber näher unterrichtet.

kirchlichen Verbote angedeutet ist — sie in einer solchen Höhe zu bewahren, dass die Gemeinheit sie nicht berühren könne. Dieser Gesichtspunkt ist bei der oratorischen Form wohl zu beachten: sie bildete sich nur, weil das Volksdrama sich nicht eine zunächt der Kirche, dann aber auch überhaupt eine den heiligen Gegenständen entsprechende Reinheit zu bewahren wusste; denn ohne dieses Hemmniss hätten die Mönche sich lieber theilnehmend dem öffentlichen Spiel der Menge hingegeben.

Oratorium und Passionsmusik sind nicht ganz dasselbe, letztere ist nicht blos ein Theil des ersten. Die Passionsmusik ist älter und ist rein gottesdienstlich, also dem Texte nach feststehend, und passt immer nur in eine bestimmte Zeit des Kirchenjahres. Das Oratorium dagegen wählt sich die Stoffe und strebt, wie die Volkspiele, dahin, im Grossen an keine Zeit gebunden zu sein. Nur die mangelhafte innere Gestaltung der Passionsmusik bei ihrer übermässig grossen Ausdehnung, so wie die Unfähigkeit des Oratoriums, sich zu entwickeln, erklären es, dass beide im 16. Jahrhundert wie zu Bachs Zeiten gleich zu sein scheinen.

Der Gebrauch, die Passion „in Personen gestellt“ musikalisch aufzuführen, ist bekanntlich auch in die evangelische Kirche herübergenommen und zwar schon im 16. Jahrhundert. Obgleich Luther von diesem Gebrauche der alten Kirche nicht sehr erbaut war *), muss doch selbst in Wittenberg „die Historia von dem Leiden vnd Sterben unsers **HERREN** vnd Seligmachers *Jhesu Christi* | aus dem Euangelio S. Matthäi kurtz gezogen | vnd nach den Personen ausgeteilet | Wie man sie in Christlicher Versammlungen pfleget die Marterwochen vber zu singen“ oft dargestellt worden sein, denn eine solche ist in dem von J. Keuchental 1573 in Wittenberg herausgegebenen Buche: „Kirchen Gesenge Latinisch vnd Deudsche“ etc. fol. 186 — 222 ganz und mit Noten abgedruckt, recitativisch gesungene deutsche

*) s. Vorwort zur „deutschen Messe.“

Worte und kleine Chöre enthaltend. *) Aber diese Weise des Vortrages der Passion konnte unter den Evangelischen nur ein vorübergehendes Interesse erregen: denn in den von Jahr zu Jahr sich mehrenden deutschen Kirchengesängen auf die „hohen Feste“ schufen sie sich ganz andere Gestaltungen der kirchlichen Texte, als hier geboten wurden; in diesen Gesängen waren die erhabenste Poesie und eine Melodie, welche der treffendste Ausdruck der Gesamttempfindung war, mit deutscher Zunge und mit dem reinen Glauben verschmolzen. In diesen Schöpfungen offenbarte sich damals nach Seiten der Kunst hin die Lebenskraft des Protestantismus. Die Musik, zuerst im 16. Jahrhundert zu höherer Kraft und Selbständigkeit gelangend, besass noch nicht die Fähigkeit des dramatischen Ausdruckes, konnte daher dem Oratorium, welches in dramatischen Gedanken seinen Halt hat, wenig helfen, war aber grade so weit entwickelt, um den Kirchengesang in vollster Reinheit und Tiefe zu offenbaren; und so entstanden katholischerseits die musikalische Durchbildung der Messe, protestantischerseits die Harmonisirungen der Kirchengesänge. So zu wirken, war damals der Tonkunst Lust und Leben, daher ist ihr so Grosses ge-

*) C. v. Winterfeld's Bemerkung: „Wir treffen die Passion hier, so viel mir bewusst, zum ersten Male in einem evangelischen Kirchengesangbuche“ d. evangel. Kirchengesang I, 310 — ist von G. v. Tucher berichtet: „ich habe sie auch in einem 1559 geschriebenen (lutherischen) grossen Chorbuche der Stiftskirche zu Ansbach gefunden, sodann später noch öfter.“ Schatz des evangel. Kirchengesanges II, 322. Die Wittenberger Passion wurde noch 1590 in 4. einzeln gedruckt, eine solche war aber schon 1568 daselbst, dann 1572 und 1577 in Erfurt im Druck erschienen; eine andere von „Bartholomei Gesen Historia etc. wie sie vns der Euangeliste Johannes im 18. vnd 19. Cap. beschrieben mit 2. 3. 4. vnd 5. Stimmen componirt. Wittenberg 1588“; die Nürnberger 1570. S. Catologi librorum German. Alfab. Th. II, S. 332 ff. „Teutsche Music Bücher.“ Ein Zeichen damaliger Beliebtheit, deren Ursachen nahe liegen.

lungen. Erscheinen ihre Aufgaben dem Stoffe nach sehr einfach, so wird man sie deshalb nicht gering schätzen; in der musikalischen Gestaltung thut sich ihre Grösse kund.

3. Kaum waren hier die Hauptaufgaben gelöst, da wehte „Thauwind vom Mittag her“, wehte schwül und heiss, löste die alten markigen Gestalten und wirkte Werke, gewoben aus Lustsucht und Schmeichelei — da wurde die Oper geboren. Nicht aus Feindschaft gegen dieses Genre ist's gesagt; auch fällt mir nicht ein zu behaupten, die Oper sei nur durch schlechte Kräfte an's Licht gekommen: der unvernünftige Zufall schafft Nichts, und auch das Vergänglichste pflegt durch irgendeine gute Kraft emporgehoben zu werden. Seele hat allerdings der Oper nur zu lange gefehlt; aber was ihre allererste Bildung ermöglichte, was sie sodann steigender Vollkommenheit zuschreiten, was immermehr die Gesamtkraft der musikalischen Kunst auf sie hinsteuern liess — dies war der Drang, mit Zuhülfenahme der Instrumente in ganz neuer Weise, die dramatische Bewegung im Tonreiche abzubilden. Im Tone eines durch scenische Vorführung in die Gegenwart versetzten (oder als gegenwärtig gedachten) Ganzen auch den Ausdruck für das Einzelne, den Wortausdruck, zu finden, und die ganze Gegenwart der Handlung durch die sinnliche Gewalt der Instrumentalbegleitung musikalisch auszudrücken: — dieses zwiefache Streben war das unwiderstehlich Treibende, dem sich fortan kein Tonkünstler mehr entziehen konnte. Die Gewinnung der Fähigkeit für den dramatischen Ausdruck war der nächste Schritt, den die Musik ihrer Natur nach nothwendig thun musste, und insofern war sie auf guten Wegen. Aber nicht gut war der Hochmuth ob ihrer Vortrefflichkeit, den sie gar bald erzeugte, und der sich schon in J. Mattheson, seiner Zeit ein angesehener Musikmacher und Kritiker, so krass wie möglich aussprach. Er bewies, alle rechte Musik von Davids Tempelmusik an sei nie anders denn dramatisch („theatralisch“) gewesen; Choralmelodien könne man

in einem Tage mehr machen, denn der beste Poet Lieder in einem ganzen Jahr; und hastig zufahrend, wie er war, machte er nun den Schluss, die alte Kirchenmusik mit ihren Tonarten sei also grundverkehrt. *) Eine andere Aeusserung Matthesons in dem „beschützten Orchester oder desselben zweite Eröffnung“ 1717 muss man vergleichen: Musik, sagt er, sei sehr vergänglich und bald vergessen, „uns wird es keineswegs besser gehen — die *praxis* und unsere heutige beste *composition*, ob sie wohl *pro tempore* allen andern vorzuziehen, wird gewisslich nach 50 Jahren wenig oder nichts mehr gelten, da bin ich gut für.“ Solche frivole Gedanken, noch dazu in Witz und gelehrte Flitter gekleidet, waren den Meisten eben recht; und es leuchtete ein, dass diese „neue“ Art besonders der Kunst den härtesten Schlag versetzen, die grösste Verdunkelung und Verachtung bringen musste, die unmittelbar vor ihr und durchaus ohne sie so überaus herrlich gediehen war — der alten Kirchenmusik. Dies ist die eigentliche, die musikalische Ursache ihres tiefen Verfalles.

Der Oper selbst erwuchs in ihrem ganzen ersten dem 17. Jahrhundert wenig gesunde Frucht aus dieser neuen Kraft; aber sie war selber Schuld daran. Die immer weitergehende Absonderung von dem christlichen Kulturleben und von volkstümlichen Bedürfnissen gerieth in eine unsägliche Flachheit und mythologische Seelenverwirrung, die wohl für die damaligen eiteln Hoffeste passte, aber jede vernünftige Fortbildung unmöglich machte. C. v. Winterfeld sagt über die Form der damaligen Oper in seinem letzten Aufsatze **):

*) Besonders im „musikalischen Patrioten“, Hamburg 1728. vgl. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang III, 249 ff.; auch in einer andern Schrift „Criticae musicae tom. sec. 1725“ S. 341 ff.: „Strophen sind eine Maladie der Melodie, eine rechte Pest der Compositions-kunst, und ein hartes Hals-Eisen musikalischer Poeten. Einem Marktschreyer und Liedermann stehen sie besser an“ u. s. w.

**) „Allegorisch-politische Festopern am kaiserlichen Hofe zu

„Man darf sich nicht wundern, wenn man in den damaligen weltlichen Opernmusiken nichts findet, als eine Reihe von Gesängen im Style ein- und mehrstimmiger beliebter Madrigale jener Tage, durch trockene Recitative verbunden, und wo in den Chören die Behandlung sich etwas höher schwingt, sie den freien, mehr oratorischen Bitt- und Lobgesängen gleichen. Wem dergleichen Beispiele musikalischer Dramen des 17. Jahrhunderts daher nicht zur Ansicht gelangten, wird über deren Wesen sich hinreichend unterrichtet halten dürfen, wenn er bei genauer Kenntniss der geistlichen und Madrigalmusik jenes Zeitabschnittes sie sich denkt als eine Zusammensetzung der verschiedenen ihm dadurch bekannt gewordenen Formen des Einzelgesanges und des mehrstimmigen, des begleiteten und unbegleiteten, ohne andere Charakteristik als die allgemeine des in den gesungenen Worten ausgesprochenen Gefühles, ohne eine gemeinsame, jedes einzelne Drama eigenthümlich bezeichnende Färbung des Ganzen.“ Die schon um 1600 von Alterthumsfreunden in Florenz gefundene musikalische Declamation, der Monteverde die Kraft der Instrumente beigesellte, schien wieder verloren. Diese Verwirrung war von reiner Dramatik just so weit entfernt, als die damals üblichen Kirchenconcerte von der alten Kirchenmusik. Die dauernde Blüthe solchen Unsinnns ist die Schule einer mit Recht sogenannten „weltlichen“ Kunst geworden. Nicht Alles, was seinem Inhalte nach sich nicht unmittelbar im Gebiete der Religion bewegt, ist dadurch schon weltlich, sondern erst durch eine leichtsinnige, lustsüchtige Behandlung wird es so. Diese herrschte jetzt vor, und durch sie ward, was zuerst nur dem Gebiete nach der Kirche entfernt lag, ihr bald entfremdet und feindlich gegenüber gestellt. Die Folgen dieser Afterkunst liegen zu Tage: gestaltete sie ein Leben, das mit der Religion in bewusster Feindschaft stand,

Wien im 17. Jahrhundert.“ Zuerst gedruckt in der Berliner Musikzeitung 1852; dann im 2. Bande „zur Geschichte heil. Tonkunst“ S. 337 ff.

so musste ihr die tiefste und gesundeste Kraft, das jedem einfachen Sinne Nächste und Wahrste, immer mehr verloren gehen; denn die Kunst ist immer an die Totalität des Lebens gewiesen. Hadernde, zerrissene Zeiten zeigen ihren innern Unfrieden nirgends schreiender, als in einer ihnen gemässen Kunst. Da wird Alles verzerrt: der Held prahlt, die Liebe phantasirt, die Natur schäfert, und die dennoch unvermeidliche Frömmigkeit reflectirt und wiegt sich in süsslich-lüsternen Schauern; Alles ist überspannt, unwahr und ungesund.

Ein solcher Zustand kann nicht immer währen: einmal kommt eine stärkere Kraft, die gewahr wird, dass solche Behandlung selbst das „Weltliche“, das rein Geschichtliche, entwürdigt, entgeistigt; die erkennt, dass so in diesem das Beste, das Zarteste und zugleich das Heldenhafteste unausgesprochen bleibt, und die daher strebt und ringt, diesen Ueberschuss edelster Kräfte zur Geltung zu bringen. Mit andern Worten: einmal musste

H ä n d e l

kommen —, denn Er war es, der solches aufs tiefste empfand und dessen höchste Begabung in andauerndster Begeisterung rang, das Edle kunstvoll zu gestalten. Er kannte die Sprache der Helden, er war des Ausdrucks keuscher, tiefer Seelen mächtig; der edle Strom vergangener, aber für die Ewigkeit dagewesener Geschichte wollte sich in seine Musik ergiessen. Dem grossen Händel war Alles Geschichte, aber unvergängliche; sein Sinn war ein durch und durch geschichtlicher, denn ohne Berücksichtigung des Hergebrachten, des dogmatisch oder ceremoniell Fesstehenden ging er in vollster Selbständigkeit auf das ursprüngliche Werden und Leben der leuchtenden geschichtlichen Gestalten zurück. Ihn beseelte zunächst kein gesondert religiöser oder ein anderer Trieb vorherrschend, sondern allein der Schaffensdrang, die Lust an der Bewältigung riesiger Vorwürfe, seinem riesigen Geiste entsprechend: daher eine über damalige Bühnendramatik weit hinausgehende Lebensbewe-

gung eine Schönheit, Fülle und Geschlossenheit seiner Gestalten, und eine den ganzen Stoff durchdringende Kunst, so weit die Form dies ermöglichte.

Seine Kunstform nämlich war die oratorische, und so entstand durch ihn zum zweiten Male das Oratorium. Aus Noth ergriff er diese Form. Der stolze Händel war es endlich müde, Musik zu machen für die „Unterhaltung“ der Menschen; seine Kunst sollte bei Allen bewirken, was sie ihm gewährte: Erhebung. Daher war ihm jede Form recht, in der er seinen höheren Inhalt aussprechen konnte; er konnte seinen Zweck aber nur erreichen durch Abwenden von dem öffentlichen Kunsttreiben. Der vermeintlich vortreffliche Ersatz der früheren Volksschauspiele, das Theater, bezeugte sich seiner Abkunft würdig, denn Kräftiges, Gesundes, Ernstes, Heiliges ihm zu bieten, dess schämte man sich vor dem besseren Bewusstsein. Auch ist leicht erklärlich, wie andererseits die Kirche ihren Widerwillen gegen das elende Treiben der Schauspieler auf die Dramatik ansich übertrug und sich mit Hand und Fuss wehrte gegen eine Behandlung heiliger Dinge, von der sie nur Entweihung erwartete. Da musste ein Mittelweg eingeschlagen werden, man ergriff die alte Form des Oratoriums. Ein „Mittelweg“ ist aber als solcher, d. h. seiner Form nach, nicht das Höhere im Streit der Gegensätze, sondern er wehrt nur die grössten Spitzen und Härten von einander ab; trotzdem ist er wohl geeignet, einen den Streit überragenden höheren Inhalt zu vermitteln. So war es damals; man überzeugt sich daher bald, dass dieser Mittelweg zu Händels Zeit nothwendig war, denn er wurde grade von den besten Künstlern ersehnt und als das einzige ihnen mögliche Auskunftsmittel ergriffen, welches sie in Wahrheit der Kunst erhielt und ihnen die künstlerische Freiheit gewährte. Als Künstler behagte dem Manne, welcher uns die einzig hohen Oratorien geschaffen hat, ebensowenig was damals das Theater, als was der damalige Zustand der Kirche von ihm forderte, obwohl er persönlich

sehr fromm war. *) Trotzdem kam ihm, dem Starken, nie der Gedanke einer gewaltsamen Umgestaltung des Theaters: was man so gründlich verachtet, wie Händel das Theater seiner Zeit, mit dem wird man bald und ohne Abbruch fertig. Das Oratorium war daher in dieser seiner Blüthezeit das Land friedlicher und freier Kunst grade für die grössten Meister.

Zum zweiten Male zog sich hiermit das Bessere von den öffentlichen Pfaden in die Einsamkeit, auf einen mehr besonderen, immer nur wenigen Auserwählten verständlichen Ausdruck zurück; aber wie früher im 16. Jahrhunderte klein, kaum lebensfähig, so jetzt so unendlich bedeutsam, dass von dessen Offenbarwerden die Entfaltung der höheren musikalischen Kunst überhaupt abhing. Händel war es daher, der in seinen Oratorien durch sein rein musikalisches Wirken die Musik in ihrer Reinheit, segenbringenden Schönheit und Verständlichkeit heraufführen half, da der gewaltige Inhalt seiner Tonkunst den bedeutendsten Anstoss gab zu der nachherigen Entwicklung der musikalischen Formen; so dass man sein Wirken ansehen muss als die rein innere Läuterung der Tonkunst durch das Abwenden von bloss sinnlicher Klingelei und durch die Offenbarung ihrer gestaltenbildenden Kraft an einem grossen Gegenstande. Dadurch brachte er auch die reinen dramatisch-musikalischen Gedanken wieder an's Licht, aber so, dass diese, durch seine glänzenden Vorbilder angeregt, von nunan viel höheren Zielen zustrebten.

*) Diesen seinen tieffrommen Sinn erkennt man am schönsten aus einem kleinen Umstande bei seinem Tode, den Winterfeld also erzählt: „Noch acht Tage vor seinem am Charfreitag 1759 den 13. April erfolgten Heimgange war die Auführung eines seiner Oratorien von ihm selber geleitet worden. Seinem Arzte hatte er wenige Tage vor seinem Ende den Wunsch ausgedrückt, dass es Freitags sein möge, damit er seinem Herrn und Erlöser am Tage seiner Auferstehung begegne.“ Winterfeld, evangel. Kirchengesang III, 57.

Solche Läuterungsthat Händels — darin widersprechen sich die Kenner nicht — schuf nicht nur der Form, sondern auch dem Geiste nach Werke, die weder in die Kirche, noch auf die Bühne gehören, sondern die ihres Gehaltes wegen eine ehrenvolle Mittelstellung zwischen beiden einnehmen. Das Oratorium hat das menschlich Hohe, Edle und Grosse zu seinem Inhalte, sagt Thibeaudeau im Hinblick auf Händel. *) Und C. v. Winterfeld, der sinnige Forscher: „Die dramatische Musik ward durch Händel einer Reinigung theilhaft, durch welche sie als Oratorium in der Form eines geistlich-musikalischen Schauspiels tiefere Bedeutung gewann, wenn auch nicht in streng kirchlichem Sinne, immer jedoch fern von aller, das Gepräge des Geistlichen auslöschenden Verweltlichung.“ **) „Dadurch, dass der Londoner Bischof Dr. Gibson die öffentliche Bühnenaufführung verweigerte, hat ohne Zweifel jene ganze Gattung von Oratorien, wie sie bei Händel erscheint, ihr eigenthümliches Gepräge erhalten. Sie waren ursprünglich, als geistliche musikalische Dramen, der Bühne bestimmt, und sollten durch stätigere Mitwirkung des Chors einen Ernst, eine Feierlichkeit erhalten, die sie von weltlichen Bühnenspielen unterscheide, sie zugleich der Tragödie der Alten nähere. Die Strenge geistlicher Eiferer setzte sich dagegen, und jedes Bühnenspiel musste unterbleiben. Um dieses zu ersetzen, wurde es nun Aufgabe des Tonmeisters, seine Tonbilder um so schärfer, anschaulicher auszugestalten, wobei ihm nebenher zu statten kam, dass er, in den Chören zumal, Manches nun kunstreicher und breiter ausführen durfte, als es die Raschheit einer Bühnenaufführung erlaubt haben würde, als es überhaupt auch in solcher Gestalt in dem Gedächtnisse der Sänger und Spieler hätte haften können.

*) In seiner bekannten Schrift „über Reinheit der Tonkunst.“
Heidelberg. 3. Aufl. 1851.

**) Zur Geschichte heil. Tonkunst. Bd. II, S. 251.

Epik

Daher in Händels folgenden, wenn auch durch seine Dichter dramatisch gefassten Oratorien, bei vielen Chören und anderen Gesängen eine fast epische Breite; ein Wort, das hier keineswegs als Tadel ausgesprochen sein, sondern eine wahrhaft neue Art von Schöpfung bezeichnen soll, die in den lebendigen Tonbildern, die sie uns hinstellt, ein Grösseres gewährt, als jede Bühnenmalerei, aller Prunk der Aufzüge und Kleidungen, aller Zauber des Zusammenwirkens mehrerer Künste hätte leisten können. Was die Tonkunst, jeder fremden Hülfe sich entschlagend, mit ihren Mitteln allein, und mit viel mehr tiefer, sittlicher Wirkung zu leisten vermöge, das hat Händel in seinem Sinne zuerst und mit vollendeter Meisterschaft gezeigt. Mit den sonstigen Oratorien so wenig, als mit den geistlichen Bühnenspielen Italiens während der Fastenzeit, die nur ihr Stoff, nicht die Behandlung von der Oper unterscheidet, dürfen wir Händels Werke dieses Namens irgend vergleichen. In ihnen hatte er die Form gefunden, in der sein mächtiger Geist in seiner ganzen Fülle sich zu offenbaren vermochte. Die Bilder, die er mit seinen Tönen schafft, sind nicht schnell vorüber-rauschende, sie gewähren dem inneren Sinne Raum, sich genügend in sie zu vertiefen, sie ragen weit hinaus über den gewöhnlichen engen Umfang der Bühne. Wir schauen ein ganzes Volk, trauernd um einen Weisen, einen Helden; zuerst tief gebeugt und düster, dann ringt die Klage sich immer mächtiger hervor aus der beängsteten Brust und droht sie zu zersprengen; aber in sanften Klängen ertönen auch fromme Thränen, heisses Flehen, laute Seufzer und Gesang, beschwichtigend, des Herrn Gnade herabrufend. Die Klage wird zum Gebete um das was Noth thut, der herben Knechtschaft zu wehren: um einen Mann voll Muth und Geist, der die Bande der Schmach kühn zerreisse. Damit kehrt auch freudiges Bewusstsein der Kraft, selbst Heiterkeit zurück. Die Stimme des Priesters ruft das Volk auf zu kräftigem Widerstande, und mit ihr erwacht der alte kühle Muth; in freudig kriegerischen Tönen, denen der

Klang der hellen Trompete, der dröhnenden Pauke zwar noch gebricht, über die aber eine Begleitung hinzieht, gleich den Blitzen gezückter Schwerter im Sonnenglanze, heischen Alle, dass der Held, von dem der Seher geweissagt, sich an ihre Spitze stelle, sie zum Kampfe führe. Nun erscheint Judas der Makkabäer, edel, besonnen, muthig; die Klage ist völlig verstummt, die Bilder künftiger Freiheit und frischen Lebensmuthes ziehen ein in die geheilte Brust, hauchen sich aus in mildem, freudigem Gesange: in den Feind zu dringen, Jehovahs Namen den Heiden bekannt zu machen, ist der Wunsch Aller. Aber der Kampf, in den man gehen wird, ist ein ernst entscheidender, er kann die Freiheit, er kann den Untergang bringen; doch lieber diesen, wenn jene der Kampfpreis nicht sein kann, nur dass der Tod ein edler sei, würdig eines so hohen, wenn auch unerreichten Gutes. Wer jemals diese Stimme eines zum Bewusstsein erwachten Volkes in Händels Tönen vernahm, wird sie nicht wieder vergessen; nur die edelste Begeisterung vermag ein solches Bild hervorzurufen.“

Und nun der Schluss des „Judas Makkabäus“: „Fromme Gebete harren dem Ausgange des Kampfes entgegen, glückliche Zeichen verkündigen ihn, die Hoffnung wird laut in Gesängen der Fröhlichkeit; da erklingen die frischen, jugendlich hellen Töne der Knaben, der Jungfrauen, die dem Sieger entgegenziehen, der freudige Lobgesang, der dem Herrn der Heerschaaren die Ehre giebt; in hehrer Feier tönen nun auch die Kriegsinstrumente hinein, nicht mehr zum Kampf auffordernd; die Bilder aller Segnungen des Friedens werden durch zarte jungfräuliche Töne erweckt, begleitet von milden, weichen Klängen der Flöten, ein Halleluja schliesst das Ganze, die Chöre der Engel auffordernd einzustimmen in die Psalmen des geretteten, nun freien Volkes. Wer könnte es wagen, ein Bild wie dieses durch den Flitterprunk der Bühne, durch die kleinliche Erscheinung vielleicht eines Hundert von Menschen, die ein Volk vorstellen sollen, vor die Anschauung zu bringen?

Besser, dass unsere Augen nicht sehen, dass wir nicht mehrere Künste aufrufen, im Vereine dasjenige zu leisten, das, wenn es mit allen Sinnen erfasst werden soll, diesen niemals genügend und zu Danke entgegengebracht werden kann! Dass die Macht der Töne allein es vermöge, dass durch sie dem inneren Sinne das grossartigste Bild in voller Herrlichkeit hervorgerufen werde, frei von allen kleinlichen Mängeln der äusseren Erscheinung, das hat der grosse Meister uns gelehrt, und darin beruht seine Bedeutung für alle Zeiten.

„Die Mehrzahl der Händelschen Oratorien, wenn wir die Theodora (1750), sein vorletztes, ausnehmen, stellt uns Begebenheiten aus den Büchern des alten Testaments in dramatischer Form dar: denn seine Semele (1742), Acis und Galathea (1735), Wahl des Herkules (1744) werden wir nicht Oratorien heissen dürfen, sondern eher sie seinen Opern beirechnen müssen, und Alexanders Fest (1735) und Allegro und Penseroso (1739) bilden eine Mittelgattung. Zwei indess treten der Form zufolge vor allen anderen heraus: Israel in Aegypten (1738) und der Messias (1741), die einzigen, die nicht auf freien Dichtungen ruhen, sondern auf einer Reihe grossartig zusammengestellter Schriftsprüche.

„Auch dieses zuletzt genannte ewige Werk, der Messias, ist nicht kirchlich, stellt es gleich, wie kein anderes, in einer Fülle von Bildern die ewige That der Erlösung dar; denn es schliesst sich keinem kirchlichen Gebrauche an, keiner einzelnen heiligen Zeit, weil es allen angehört; es vermag in seiner Ganzheit und Grösse mit keiner Art des Gottesdienstes in Verbindung gesetzt zu werden, wie es auch für keine geschaffen wurde; es hat bisher, wenn auch zur Erscheinung gebracht an heiliger Stätte, in der Kirche doch niemals seine Heimath gefunden. Ist aber auch jeder Tempel für dasselbe zu eng, jede Anknüpfung an bestimmten Zeitumfang zu beschränkt, so fordert es uns doch auf, in dasselbe einzugehen wie in einen heiligen Tempel, in tiefer Andacht zu vernehmen, was uns in ihm

verkündet wird. — Die Bilder, die uns Händels Töne entgegenbringen, sind durchaus Bilder lebendiger Bewegung, wie des Gemüthes, so selbst äusserer Gegenstände, die durch den Sinn des Gehöres für das innere Auge in lebhafter Anschaulichkeit hervorgerufen werden. So nicht allein in seinem Israel, wo er uns die Plagen Aegyptens vorüberführt, den Durchgang durch das Meer, das wilde Aufrauschen, die vernichtende Kraft des empörten Elements. Auch im Messias sind seine Tonbilder nicht ein stiller Hintergrund, der eine friedliche Stimmung des Gemüthes widerspiegelt, es wäre denn in den Klängen der Hirtenmusik, womit er die Geburt des Herrn einleitet. Wir sehen die Engel herab und wieder hinaufschweben, wir schauen die Verwirrung der hirtlosen Heerde, ja, im Halleluja umflattern jubelnd die himmlischen Heerschaaren die ernstesten Töne des Preises und der Anbetung. Seine Klänge wirken einen lebendigen begeisterten Aufschwung, wir schauen in ihnen den kühnen, hundertarmigen Riesen, wie ein Dichter seiner Zeit ihn nannte, den Mächtigen, der da kömmt die Seele zu ergreifen, zu erheben, zu erschüttern.“*)

Mit diesen begeisterten Worten Winterfelds schmücke ich gerade an diesem Orte mein Schriftchen, aber nicht des Schmuckes wegen, sondern um das Voraufgegangene zu bestätigen, zugleich aber auch, um für das Folgende passende Anknüpfungspunkte zu gewinnen. Zu diesem müssen wir uns durch ein kurzes Wort über J. S. Bach's Verhältniss zu Händel und zu unserm Gegenstande den Weg bahnen.

4. Bach wandte seine riesige, in einigen Gebieten Händel noch überragende musikalische Gestaltungskraft dem christlichen Kultus zu. Er sass im dunkeln stillen Heiligthume Gottes; das Angesicht der grossen Vergangenheit zugewandt, liess er den Lärm seiner Tage zwar nicht unbeachtet, aber im Ganzen ruhig an sich vorüberrauschen.

*) Der evangel. Kirchengesang Th. III, S. 170 ff. Vergl. Joh. Gabrieli u. s. Zeit Th. I, S. 190 ff.

Seinem Grundwesen nach lebte und wirkte er in einer vergangenen Zeit, und zwar mit einer unermesslichen Kunst. Diese Kunst allein bewahrte ihn persönlich vor der Geringschätzung, der dieses Alte damals schon verfallen war: dass seine Zeit ihn nicht verstand, d. h. ihn nicht ihr eigen, ihr zugehörig betrachtete, zeigt deutlich das Nichtvorhandensein einer geistigen Nachkommenschaft Bachs bei der Menge seiner „Schüler“. Man verzweifelte, je auch nur annähernd es ihm gleich thun zu können, und ging andere Wege; Bach herrschte unbestritten in seinem heiligen Gebiete als der auserwählte alleinige Priester. Er eignete sich fleissig alle Formen seiner Zeit an, lebte und webte, wie Alle, in dramatisch-musikalischen Anschauungen; aber er benutzte das Gelernte in seiner Weise, für sein Gebiet. Dieses Gebiet war das Reich Gottes in der Art und Ausdehnung, wie es im öffentlichen Gottesdienste zur Anschauung kommt, ganz im Sinne der geliebten Alten; und seine Dramatik war ihm nicht, wie bei Händel, ein Mittel, wodurch das ursprüngliche Leben und Treiben einer kräftigen Menschheit uns vergegenwärtigt werden könne, sondern sie war ihm die Handhabe, um die Art und Bewegung in diesem Reiche Gottes an's Licht zu stellen. Nach seiner Grundanschauung, die sich in seinen Werken (soweit solche veröffentlicht sind) mehr oder minder deutlich erkennen lässt, tritt uns Menschen ein Göttliches als das Segenbringende, Objective, Allgemeine gegenüber, als in sich rein und als unabhängig von uns, unerschöpflich in der Liebe und im Wohlthun. Feindlich und freundlich steht die bedürftige Menschheit ihm entgegen; die Gottesfreunde treten hervor sowohl als Einzelne in besonderen Nöthen, Wünschen und Bitten, wie auch als Gesammtheit im Bekenntniss der Gemeinde. Ist dies eine ungetrübte, von Zweifeln unbeirrte Anschauung von der Kirche, so hat man Recht, in Bach einen tiefkirchlichen Geist zu erblicken. Hierin wurzelte seine gesamte Thätigkeit; die dramatische Gestaltung polyphoner Sätze, die Kirchenarie, das recitativische Arioso, der

Choral mit den figurirten Nebenstimmen — Alles musste dem Gesamtzwecke dienen, dem entsprechend er seine bestimmten musikalischen Formen in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit verwendete. Besonders hat er den Choral durch seine Werke verherrlicht, soweit seine Aufgabe, und mehr als der Geist seiner Zeit es zuliess; denn er empfand, dass in diesen grade damals heftig geschmähten Kirchenweisen eine Welt heiligsten Lebens beschlossen sei, willig der Gestaltung sich darbietend, aber in ihrem Grunde unerschöpflich.

Es hat etwas Wehmüthig-Ergreifendes, dass Bach, dieser ursprüngliche, sich selbst so gewisse, im Gebiete des Heiligen sinnende und schaffende Künstlergeist von Niemandem so verstanden ist, von Niemandem künstlerisch ganz so verstanden werden kann, wie er sich selbst verstand. Seine Zeitgenossen lobten an ihm die endliche Seite, das technische Geschick *), erkannten aber die ewige so wenig, dass seine grössten Schöpfungen zu seiner Zeit nie eine würdige Aufführung erlebt haben. Wir heute, in dem Bestreben, ein altes Unrecht zu sühnen durch vollkommene Gerechtigkeit, geben uns ihm hin, hoffend, hier die Offenbarung der tiefsten Geheimnisse musikalischer Kunst zu finden; seine Kunstweise wird uns eine vertraute Sprache, immer inhaltreicher und schöner, je weiter wir hineinkommen, bis die schwindelnde Tiefe des Bachschen Tonsatzes uns in solchem Masse entzückt, blendet und befangen macht, dass uns die Tonsätze anderer, selbst grosser Meister leer

*) Was im „critischen Musicus“, einer von Joh. Ad. Scheibe von 1737 — 1740 in Hamburg herausgegebenen Zeitschrift Bd. I, S. 46 ff. 105 ff. und bald darauf in einer besonderen kleinen Schrift von Scheibe über Bach vorgebracht wird, war im Ganzen die Meinung aller „Unpartheiischen“ über den Leipziger Organisten. „Bach führt den Titel Musicant rühmlich, begehet in der Composition gewisse Fehler, ist schwülstig und verworren, wendet in seinen Stücken zu grosse Kunst an“ u. dgl.

und leicht erscheinen. So kommen wir zwar mit Bach auf's Reine, aber auf Kosten anderer Künstler, und wir schätzen ihn ebenfalls falsch, indem wir ihn überschätzen. Scheuen wir endlich den mühsameren, aber auch sicheren geschichtlichen Weg nicht und gelangen wir vom Anschauen des Musiklebens im 16. Jahrhundert an unsern Meister, so bemerken wir dann an ihm Vieles, was dem reinen Tonleben der Alten geradezu widerspricht — und es ist wieder keine Harmonie da. Händel bietet auch Dergleichen, aber sein ganzes Streben ruft solche Vergleichung gar nicht hervor. Und so bleibt in Bachs Werken immer Etwas zurück, was nicht rein aufgeht in eine fassbare Kunst; diese Unfertigkeit mitten in der Vollkommenheit und in dem königlichen Bewusstsein: „dies ist mein!“ wird seine ausschliesslichen Verehrer immer mehr oder minder als Partei erscheinen lassen. Sein Wiederaufleben in neuerer Zeit bringt der Tonkunst sicherlich Gewinn; aber er wird immer nur Einzelnen zugänglich bleiben, denn es macht uns Mühe, wir bedürfen vieles Wissens, müssen uns verschiedener Umstände erinnern, wenn wir mit seiner Kunstweise vertraut werden wollen. Bei Händel sind dergleichen Vorarbeiten in viel geringerem Masse nöthig, er ist viel klarer, sein Ausdruck allgemeingültiger.

Dieser wunderbare kirchliche Tonmeister hat, einem aus der Römischen Kirche aufgenommenen Gebrauche gemäss (über den schon S. 27 ff. gesprochen), seine Passionskantaten durch Aufnahme des vollen Textes der Leidensgeschichte zu Werken solchen Umfanges und solcher innern Geschlossenheit gestaltet, dass man sie Oratorien genannt hat. Später wichen die biblischen Worte freier gedichteten Texten, bekanntlich in vielen Tonwerken nach Bach angewandt, um so die kirchlich-musikalische Passionsfeier dem Oratorium durchaus gleich zu machen, ohne dass durch diesen „Fortschritt“ etwas wirklich Höheres erreicht worden. Bachs wunderwürdiges Werk ist selber die höchste Entwicklung der alten gesungenen Passion, aber Gesundes konnte aus einer Er-

weiterung dieser Form nicht hervorgehen, weil sie schon in Bach über ihre natürliche Grenze hinausgeschritten war. Bachs Kraft und Tiefe lassen bei weiterem Eindringen in seine „Passionen“ deren das Einzelne verknüpfenden und bedingenden idealen Zusammenhang wohl erkennen, das Streben nämlich, den Inhalt des gesamten Gottesdienstes durch die Gewalt der Tonkunst zu einem selbständigen Kunstwerke zu verklären; und nur Bach vermochte in seiner Form ein Werk zu schaffen, in welchem solches Streben noch empfunden werden kann. Eine Selbständigkeit in dieser Beziehung gestaltet sich nothwendig zu völligem Abgeschlossenensein; so sind denn auch Bachs Werke durch ihren idealen Inhalt aus dem Gottesdienste herausgewachsen und herausgetreten.

Diese Passionsoratorien sind nicht, wie man wohl gesagt hat, ein Gottesdienst für sich; sie sind immer nur ein idealer Gottesdienst, d. i. nur das Bild eines Gottesdienstes. Es ist nicht richtig, alles Thun, welches an heiligen Dingen geschieht und irgendwie erbaulich wirkt, Gottesdienst zu nennen; Gottesdienst ist mehr und ist weniger, als dies, wie unten erhellen wird. Dass der Künstler solch ein Bild bestimmter Gottesdienste mit seinen Mitteln darstellen, dass er also Text, Predigt (Auslegung), Sorgen und Freuden Einzelner, wie das Herz der gesamten Gemeinde in entsprechender Musik zum Ausdruck bringen dürfe, wird Niemandem zu verneinen einfallen; aber die Forderung wird man geltend machen, solches müsse in höherer Treue, aus der Seele des Gottesdienstes heraus geschehen. Und in diesem Sinne erscheinen mir die Mittel, welche Bach verwandt hat, unzulänglich und zugleich übertrieben; unzulänglich, weil sie nur in einzelnen herrlichen Nummern den gottesdienstlichen Ton treffen; übertrieben, weil sie den evangelischen Text geschichtlich-dramatisch ausgebreitet haben. Daher die Wahrnehmung, dass wir jetzt in Bachs Passionsmusik nur ein Oratorium, nur ein Stück heiliger Geschichte erblicken, oder wenn wir auch das gottesdienst-

liche Bild darin erkennen, durch Auslassung einzelner „veralteter“ Stücke dasselbe immer unkenntlicher machen, und nur den geschichtlichen (oratorischen) Theil lieben und aufführen *). Diese Thatsache leitet uns zur Besprechung des Oratoriums zurück.

II.

Das Oratorium, fanden wir, war Händeln ein Ausweg, auf dem er der Beengung durch Kirche und Theater entfloh. Eigentlich wollte er für beide schaffen, und seiner Meinung nach gehörten diese seine Werke theils auf die Bühne, theils in die Kirche. Als man sie von sich wies, hatte er zwar den Muth, nichts zu schaffen, worin er sein besseres Selbst hätte verläugnen müssen, und schuf nach wie vor Werke, die ihm selbst gefielen, und immer innerlich vollendete; aber er hatte nicht den Muth, das Theater oder die Kirche als die eigentliche Heimath seiner Kunstwerke zu beanspruchen, weil er bald empfinden musste, dass durch Aufführungen in der Kirche oder auf dem Theater seine Schöpfungen in keiner Weise an Kraft und Verständlichkeit gewinnen konnten. So nahmen sie die bemerkte Sonderstellung ein.

*) Herr Musikdirector Dr. Mosewius in Breslau hat vor kurzem eine gründliche, liebevolle, besonders das Verständniss des Einzelnen befördernde Erklärung der grössten Passionsmusik Bachs veröffentlicht in dem Werke: „J. S. Bach's Matthäus-Passion, musikalisch-ästhetisch dargestellt. Berlin, 1852. gr. 4.“ Möchte dem geehrten Verf. es gefallen, in der S. 63 in Aussicht gestellten „Geschichte der Passions-Musiken“ besonders den Zweck, die Form, die Mittel solcher Musik im Ganzen einer Prüfung zu unterwerfen! — Dagegen ist die neueste ausführliche Biographie Bach's von Dr. Hilgenfeldt, Leipzig 1850 in gr. 4, hinsichtlich des in derselben sich kundgebenden Urtheils selbst als Aeusserung eines „ausschliesslichen“ Bachianers unerträglich.

Nun ist zu sehen, welches Eigenthümliche die so entstandene Form darbietet, welchen Werth sie als Kunstform beanspruchen darf, d. h. ob und wodurch es ihr möglich geworden, sich so zu entwickeln, dass ihr zuerst ausnahmsweiser, zufälliger Bestand ein durchaus berechtigter geworden.

Wie schon die Oratorienkomponisten im 16. Jahrhundert, so auch Händel und Andere empfangen nicht eine aus kleinen Anfängen hervorgewachsene Form, welche die Fähigkeit, weiter aufzustreben und sich zu vollenden, besessen, so dass ein lebendiges Fortwachsen sich nachweisen liesse: sondern sie Alle hatten die scenische Darstellung als das Vollkommnere im Auge, mussten aber diese irgend welcher Hindernisse wegen aufgeben und in die oratorische Form als Ersatzmittel sich zurückziehen. Mit andern Worten: die kirchliche Passionsmusik hat eine Geschichte, wenn auch keineswegs eine glänzende, da sie besonders in kirchlich unkräftigen Zeiten angebauet und weitergebildet ist; das Oratorium aber fängt mit jedem neuen Oratorienkomponisten, ja mit jedem neuen Oratorium von vorne an, das Oratorium hat keine Geschichte. Daher sein Schwanken; daher die bunte Vielheit seiner Form; daher eine bloss negative Gattungseinheit.

Hiermit ist die Untersuchung keineswegs abgethan, sondern nun erst drängt es uns zu ihr hin. Ist es nicht schon oft der Fall gewesen, dass was anfangs aus Noth, durch Zufall sich trennen musste, später eine eigenthümliche Besonderheit, eine werthvolle musikalische Form aus sich entwickelte? Sind wir beim Oratorium nicht um so mehr zu solcher Ahnung berechtigt, da selbst Bach mit seinen höchsten kirchlichen Werken wie unbewusst zum Oratorium gelangte, und da das Oratorium überhaupt einen so unendlich bedeutsamen Inhalt durch die Kunst uns zu vermitteln strebt? Gewiss, und das blosse Absprechen sollte Einem nirgends ferner liegen, als grade bei diesem Gegenstande.

C. v. Winterfeld's oben mitgetheilte Worte fassen das,

worin man die Form und den Kunstwerth des Oratoriums erblickt hat, ziemlich vollständig zusammen; daher wollen wir an sie anknüpfen.

1. „In Händels, wenn auch durch seine Dichter dramatisch gefassten, Oratorien ist bei vielen Chören und andern Gesängen eine fast epische Breite; ein Wort, das hier eine wahrhaft neue Schöpfung bezeichnen soll.“ In diesen Worten also wäre uns das Oratorium im Grossen und Ganzen erklärt. Man wundert sich freilich, warum es zaghaft heisst „eine fast epische Breite“, und zwar nur „bei vielen Chören und anderen Gesängen“, also doch immer noch nicht im Ganzen, müsste man denken. Aber das kann zufällig sein; wir wollen daher „fast“ und „viel“ streichen und annehmen: das Oratorium ist Epos im Ganzen, ist also das musikalische Epos.

Die Epik ist bekanntlich eine Form der Poesie, und zwar diejenige, welche der Phantasie ein Bild des Vergangenen in der Form der Erzählung, des Berichtes, der Schilderung, der Beschreibung mittheilt; welche sich ihre Heldengestalten bildet nach den idealen Massen der Phantasie, in der sie lebt und webt, nach deren Forderungen sie beurtheilt werden muss; welche an das Sein, die Bewegung, das Streben und Kämpfen dieser Gestalten die Geschieke grosser Völker knüpft, sie daher mit entsprechendem Gewichte und in der Umgebung grosser Schaaren auftreten lässt. Von der Phantasie geschaffen, kann das Epos allein durch diese auf den Sinn des Lesers oder Hörers einen ungetrübten, reinen und tiefen Eindruck hervorbringen; eine andere Kunst, z. B. die bildende, kann aus dem Epos Scenen plastisch oder malerisch abbilden, auch ganze Gruppen, auch die ganze Folge der Begebenheiten im Grossen in ihrer Weise darzustellen versuchen — aber die rein poetische Idealität, in der die epische Welt im Grossen und im Kleinen ihr eigentliches Leben und in diesem Leben ihre höhere Gewissheit und Wahrheit hat, wird dadurch nicht berührt, geschweige denn gehoben und verklärt.

Man muss daher genau zusehen, was ein „musikalisches Epos“ sein kann. Das Wort, der Text, die Dichtung also wird es nicht zu einem Epos machen, denn Winterfeld sagt ja: „Der Dichter fasste es dramatisch“, der Komponist aber „in vielen Chören und anderen Gesängen episch.“ Mit- hin steckt das Epische in der Musik, und nicht Dichter und Musiker (Sänger) im Vereine, sondern der letzte gegen den ersten hat es hervorgebildet „in lebendigen Tonbildern, allein mit den Mitteln der Tonkunst“. Dass Händel hier- durch „Grösseres gewährt, als jede Bühnenmalerei, aller Prunk der Aufzüge und Kleidungen, aller Zauber des Zu- sammenwirken mehrerer Künste hätte leisten können“, ist gewiss, denn es ist Thatsache: die Bühne seiner Zeit hat Nichts aufzuweisen, was an Werth seinen Werken gleich- kommt. Aber was hat das Alles mit dem Epos zu schaffen? wer will denn auch ein Epos, selbst ein musikalisches, durch die Bühne vorführen? Wie kommt also Winterfeld, und wie kommen Viele mit ihm zu diesem Seitenhiebe auf die Bühne, nachdem sie eben erst ganz schwankend die neue epische Gattung der Musik aufgerichtet haben? Also kommen sie dazu: die Wahrnehmung, dass in dem Oratorium viel direct Dramatisches liege, dringt sich immer wieder auf, denn der Dichter hat das Ganze einmal dramatisch zu- geschnitten; dass aber in diesen Partien nicht das eigentlich Werthvolle liege, sondern dass vielmehr die durchgearbei- teten Musikformen des Tonmeisters dieses in sich schliessen, liegt ebenso nahe. Demnach baute man auf Grund dieser letzteren die höhere (die Kunst-) Einheit des Oratoriums auf, sah sich aber genöthigt, dieser Platz zu machen durch Aufräumung der theatralisch-dramatischen Anklänge in dem Werke und also auch durch Vertheidigung gegen eine An- sicht, welche vielleicht in diesen das Hauptgewicht fin- den möchte.

Hiermit haben wir dem epischen Gehalte des Orato- riums noch nicht widersprochen, sondern bloss angedeutet, warum diejenigen, welche denselben geltend machen wollen,

mit der Bühne hadern. Aber nun muss über das Epische des Oratoriums an sich entschieden werden.

Chor Der Musik nach besteht das Oratorium aus Recitativen, Arien, Chören und reinen Instrumentalsätzen. Von diesen sind ohne Widerspruch die Chöre und die Instrumentalsätze das Beste; und die Chöre liefern, genau genommen, die einzige Stütze für das „Epische“. Die Chöre sind es, in denen man die erzenen Gestalten, das „Grossartige und menschlich Hohe“, nach Thibeauts Ausdruck, den heldenmässigen Schwung, das Wogen und Wirken der Völkermengen und alles sonstige Zubehör des Epischen zu vernehmen geglaubt hat. Es müssen also, soll dies begründet sein, alle eigenthümlichen Merkmale des Epischen auch hier vorhanden sein, ja sie müssen in noch grösserer Klarheit hervortreten, als bei der Poesie allein, da die ewigen Formen der Kunst durch eine neue Entwicklung auch immer zu erhöhter Anschaulichkeit gelangen. Was erzählt denn der Chor? Nichts. Welche Phantasiegestalten bildet er? Keine. Was für eine Bewegung stellt er dar? Eine reine Gemüthsbewegung. Und durch welchen Weg dringt er in den Hörer? Durch das Gefühl, durch die Empfindung. So sind Chor — oder sagen wir „Oratorium“ — und Epos grade so weit von einander geschieden, als Poesie und Musik überhaupt.

Solche Verwechslung beider muss also irgendwo und in etwas nicht Unwichtigem ihren Grund haben. Und dies findet sich auch. Nämlich: von all den einzelnen Musikformen, welche sich im Oratorium finden — dem Recitativ, der Arie, dem Chor, dem reinen Orchestersatz —, hat jede sich gesondert entwickelt, nach, neben oder vor anderen, allein oder in irgendeinem grösseren Tonwerke. Im Oratorium und durch dasselbe sind das Recitativ und die Arie nicht wesentlich anders geworden, als sie schon vorher waren, wenn sie auch einen dem erhabenen Inhalte entsprechenden Aufschwung darin nahmen; sie sind also durch dasselbe nicht bedeutend entwickelt, die Arie am

wenigsten. Der reine Orchestersatz dagegen konnte mit der lahmen Flatterei, in der er im Theater sich erging, nicht mehr auskommen; die Aufmerksamkeit war nicht ferner durch Schaubilder von ihm abgeleitet, daher musste er sich mehr zusammennehmen, musste Inhalt gewinnen, musste, wie Winterfeld es ausdrückt, ebenfalls „Bilder schaffen, die dem innern Sinne Raum gewähren, sich genügend in sie zu vertiefen“ — und war also Händeln ein willkommenes Mittel, durch welches er den Gegenstand, wie er in seinem Innern Gestalt gewonnen, nach einigen Seiten und Zügen mittheilen konnte. Die Instrumentalmusik ist also durch Händel bedeutend vertieft. Aber der Schwerpunkt seiner Werke liegt in den Chören; denn hier, wo ein inhaltschweres Wort mit dem Tone zu einem, seinem Sinne nach leichter, als der reine Instrumentalsatz, fassbaren Ganzen verschmelzen sollte, musste Händel seine ganze Kraft aufrufen, um seine Werke in der Hauptsache glücklich zu Stande zu bringen. Man weiss, in welcher Stimmung er seine besten Chöre geschaffen und welchen Werth er auf sie legte. Hier hat er daher auch Unvergängliches erreicht; in Vielstimmigkeit, künstlicher Stimmenverwebung, harmonischer Feinheit haben Bach und das 16. Jahrhundert ihn hin und wieder übertroffen, in der Gewalt, der Massenhaftigkeit, der siegenden weithinstrahlenden Grösse nie; Keiner hat Gleiches geschaffen. In ihm vollendete sich die Macht des Chores, die Gewalt dieser Kunstform trat in seinen Werken in die Erscheinung; und es erklärt sich überaus leicht, wie begeisterte kunstsinelige Hörer in der innern Unendlichkeit und Grösse dieser Chöre bei aller ihrer harmonisch-melodischen Einfachheit sich der Enge der Gegenwart enthoben und unter die epischen Gestalten versetzt fühlen konnten. Aber ebenso klar ist auch, dass die epische Form der Poesie hiermit nichts zu schaffen hat.

Wiederholen wir, was sich bisher ergeben, so ist es Dieses: in dem Oratorium als Gattung haben wir eine Entwicklung nicht bemerkt; aber die einzelnen Musikformen

sind durch dasselbe weitergeführt, entwickelt, vervollkommen worden, besonders das Instrumentale, hauptsächlich aber der Chor. Die ungeahnte Grösse, Fülle und Fasslichkeit, zu welcher Händel die Chorform verklärte, hat die Meinung von epischer Musik aufkommen lassen. In der Entwicklung der Chorform offenbart sich der Lebensgeist des Oratoriums auf's höchste, im Chore ruht des Oratoriums Halt und Bedeutung.

2. Winterfeld sagt am Schlusse seiner Schilderung des Judas Makkabäus: „Wer könnte es wagen, ein Bild wie dieses durch den Flitterprunk der Bühne, durch die kleinliche Erscheinung vielleicht eines Hundert von Menschen, die ein Volk darstellen sollen, vor die Anschauung zu bringen? Besser, dass unsere Augen nicht sehen, dass wir nicht mehrere Künste aufrufen, im Vereine dasjenige zu leisten, das, wenn es mit allen Sinnen erfasst werden soll, diesen niemals genügend und zu Danke entgegengebracht werden kann! Dass die Macht der Töne allein es vermöge, hat Händel gelehrt.“ Dass das Tonreich unendlich mächtig sei, wenn man es zu bewältigen weiss, hat Händel allerdings gelehrt; auch, dass es entschieden ein Reich für sich ist, in dem die Musik, das Klingen und Tönen, als oberster Herr waltet. Wird nun durch die Tonkunst „dem inneren Sinne das grossartigste Bild in voller Herrlichkeit hervorgerufen, fern von allen kleinlichen Mängeln der äusseren Erscheinung“, die auf der Bühne nicht vermieden werden können; stellt sie also, muss man hiernach annehmen, etwas vollkommener dar, als die Bühnenkunst: so folgt daraus, dass sie dieser gegenüber das Höhere ist, das Höhere in derselben Gattung, also im Dramatischen. Mithin sagt Winterfeld in obigen Worten, das Oratorium sei die höchste und reinste Dramatik, und dass in ihrer „epischen Breite eine neue Art von Schöpfung“ hervorgetreten sei, wollen wir mit ihm wieder vergessen.

Sehen wir aber diese Idealdramatik genauer an. Die Schilderung des Judas Makkabäus kommt uns hierbei sehr

zu statten. Der Leser fasse einmal scharf ins Auge, was Winterfeld eigentlich geschildert, welche Art von Zusammenhang er in dem Ganzen aufgezeigt hat. So wird sich finden: dieser Zusammenhang ist nicht einfach aus dem Texte errathen, aus dem Texte wie er von der Musik aufgenommen und, dem Fortgange und Gehalte entsprechend, in verschiedenen musikalischen Formen auseinander gelegt ist; es ist nicht bloss erklärt, wie ein poetisches Bild durch die Töne Farbe und Form gewonnen — sondern dieser Zusammenhang liegt seinem Ausgangspunkte nach ausserhalb des besprochenen Tonwerkes, er liegt auf dem Gebiete pragmatischer oder epischer Geschichtsbetrachtung, kann uns daher durch eine Beschreibung, durch ein Gedicht allein sicherer offenbart werden, als mit Zuhülfnahme der Tonkunst. Die oratorischen Bilder im Judas Makkabäus wie in allen übrigen Oratorien sind an sich nichts, als für sich bestehende, aufeinander folgende Bilder, deren Verknüpfung zu einem fortlaufenden Ganzen dem Gedanken des Beschauers überlassen ist; ihnen liegt nichts ferner, als mit unabweisbarer Gewalt eine solche einheitliche Wirkung aus sich zu erzeugen, denn als Ganzes fehlt diesen Bildern die ursprüngliche ureigene Lebendigkeit, welche dem rein Dramatischen eigen ist.

Dies ist hier der Hauptpunkt. Behandelt das Oratorium einen Stoff, der dem Hörer bekannt und lieb ist, so gewährt es ihm, wie kein anderes Kunstwerk, die Freiheit, mit seinem inneren Sinne sich unbeengt im Gebiete desselben zu ergehen, sich das Gegebene oder Angedeutete weiter auszumalen, zurechtzulegen, in Zusammenhang zu bringen, und schliesslich um das Ganze einen grossen weltgeschichtlichen, das Himmlische und Irdische in sich fassenden Rahmen zu legen. Weiss er aber nichts davon, so wird sein Gefühl bald abgestumpft und die Flugkraft seiner Phantasie bald erlahmt sein. Denn dem Oratorium fehlt die Kraft, welche Persönlichkeiten zu bilden und in deren folgerichtigem Sichausleben eine zu-

sammenhängende Handlung zu entwickeln vermag. Dieses zu können, ist das Vorrecht des Drama, der Bühne.

Wie mag aber Winterfeld, dieser so bedächtige, so fein und sicher fühlende Forscher, zu so schwankenden, sich selbst widersprechenden Annahmen gekommen sein? denn eher will ich bei mir selbst den Irrthum suchen, als annehmen, er habe wie die „Kritiker vom Geiste“ sich nur bemüht, an jedem Orte etwas recht Geistreiches und Neues vorzubringen: das war nicht die Art dieses nach seinem eigentlichen Werthe, nach seinem seligen, friede- und freudereichen Innenleben noch viel zu wenig geschätzten Mannes. Winterfeld liess sich durch den geistlichen, oder doch geschichtlich bedeutenden Inhalt bestechen, und hierzu kam die Verehrung des herrlichen Meisters, dessen Kraft einem dichterisch höchst dürftig ausgeprägten Vorwurfe einen so grossen musikalischen Inhalt verliehen hatte. Entging nun seinem richtigem Gefühle der dramatische Grundzug der gesamten Oratorienkomposition nicht, so musste seine Hochachtung vor diesen Schöpfungen und der Glaube, welcher ein lebendiges Ganze in ihnen erblickte, ihn an die Bühnendarstellung erinnern und ihn überzeugen, dass, wenn ein Werk solcher Gestaltung auf die Bühne gebracht werden sollte, durchaus das Beste ihm entschwinden und es also aus dem Vollendeten in die Sphäre des Unvollkommenen heruntersteigen würde. Und hierin hatte er allerdings recht, nur entdeckte er den Mangel nicht am rechten Orte.

Das Oratorium also giebt nicht nur nicht höhere Dramatik, es ermöglicht eigentliche Dramatik überhaupt garnicht, weil ihm die lebendige Persönlichkeit und dadurch die Handlung fehlt.

3. Ein Gesetz geschichtlicher Entwicklung spiegelt der Inhalt des Oratoriums nur so allgemein hin und nur für den, der die einzelnen Höhen, die es aufthürmt, durch seine Phantasie sich in Zusammenhang zu bringen weiss. Unmittelbar

und für einen einfach das Gegebene aufnehmenden Sinn liefert es einzelne Tonbilder, in welchen bestimmte Stimmungen und Bewegungen, losgelöst von der ersten Quelle, welcher sie ursprünglich entfloßen, von der Persönlichkeit, und ins Allgemeine gehoben, uns vorgeführt werden. So zu thun, ist dem Wesen der Tonkunst durchaus gemäss; wo sie nur irgend vorherrschend sich hat geltend machen können (wie auch hier im Oratorium), da hat sie solche Verallgemeinerung bewirkt: denn in der Musik waltet der Drang, von der begränzten isolirten Persönlichkeit sich loswindend einem Allgemeineren zuzustreben; und erst im Bunde mit anderen Künsten, nun aber in höherem Sinne, kann sie wieder einer Persönlichkeit zum Ausdrucke dienen.

In die Hand des Komponisten ist daher Alles gegeben, von ihm hängt der Werth eines Oratoriums, die Möglichkeit es als Ganzes erfassen zu können, in einer Weise ab, wie bei keinem anderen poetisch – musikalischen Kunstwerke. Hieraus erklärt sich die besondere Hochachtung, deren wir den Komponisten eines bedeutenden Oratoriums würdig achten: ist ihm gelungen, einen erhabenen Inhalt zu bewältigen, so ist dies das beste Zeugniß der Kraft und Tiefe seines Innern, und mit Ehrfurcht nahen wir uns dem Denkmale seines hohen Geistes.

Solche ehrfurchtsvolle Bewunderung ist selten — weil alle hohe Schönheit selten ist und selten recht gewürdigt wird? Aber erwägen wir Folgendes: Anerkannt ist, dass die grössten geschichtlichen geistigen Thatfachen den Inhalt des Oratoriums bilden. Sind nun grade dem Starken, dem Hohen, dem Edlen die schwachen, unkenntlichen Züge immer am fernsten, gibt es sich als das Grosse besonders durch seine markige, makellose, geschlossene Gestalt: so müsste man hinsichtlich des Oratoriums doch wohl mit Recht erwarten, dass der gewaltige Inhalt in ihm es auch zu einer entsprechenden Form bringe. Die rechte, die vollendete Form ist aber hier, wie überall, die, welche klar und un-

mittelbar verständlich ist, d. h. den Inhalt so offenbart, dass dieser mit der ihm innewohnenden vollen Gewalt wirken kann. Demnach müsste der Inhalt, der Gegenstand des Oratoriums, recht gestaltet, uns die vollkommenste Kunst bringen, welche wir auf diesem Gebiete zu erreichen befähigt sind.

Ist dies kein übereilter Schluss, so halten wir an ihm fest, denn es hängt die Hauptsache daran. Lässt sich beweisen, dass das bisherige Oratorium diese Form sei, dann haben wir in ihm das denkbar Vollkommenste in der poetisch-musikalischen Kunst zu erblicken. Lässt es sich nicht beweisen, dann ist die oratorische Form für den von ihr behandelten Gegenstand unzulänglich. Dass ich das Erstere mir nicht zu beweisen getraue, erhellt aus dem Vor-
aufgegangenen; und wenn die dort gewonnenen Resultate auf dem rechten Wege erreicht sein und einigen Werth haben sollten, so bliebe nur das Zweite übrig. Dieses Unzulängliche der oratorischen Form kann an sich wiederum sein: entweder ein der Entwicklung Fähiges zu der geforderten Vollendung hin — oder ein derselben nicht Fähiges, das zum Besten der Kunst aufzugeben, aufzulösen, zu durchbrechen ist. Die Fähigkeit zu der geforderten Entwicklung ist ebenfalls verneint, sobald obiges Ergebniss richtig ist: dass sich das Oratorium selbst bei dem grössten Meister nicht als Ganzes zu entwickeln vermocht, sondern dass sich in demselben nur die einzelnen musikalischen Formen fortgebildet haben.

So bleibt uns nur das Letzte übrig: die oratorische Form muss zu entsprechenderer Darstellung des in ihr beschlossenen Inhaltes aufgegeben werden.

4. Einen besonderen oratorischen Styl giebt es also nicht, ein solcher konnte sich auf diesem Wege nicht erzeugen. Was das Oratorium an erhabenem Ausdrucke voraus hat, das ist ihm entstanden durch den Gegenstand, welchen es vorführte und durch den Komponisten, der die

innere Nöthigung verspürte, diesen Gegenstand so hoch, so rein, so religiös zu halten. Alles Erhebende und Herrliche, was die Kunst im Oratorium geschaffen hat, hat seinen Grund in dem Geiste, nicht in der Form, und verherrlicht daher ebensowohl den hohen inhaltreichen Gegenstand, wie den Tonmeister.

— Man kann nun noch auf die Art und Weise achten, wie die Oratorien jetzt aufgenommen, künstlerisch empfunden und verstanden werden; man kann darauf hinweisen, dass die Hörer sich das hier Gebotene im Gedanken zu vermitteln und leise in eine entsprechendere Form zu übertragen suchen, und kann hierin das Bewusstsein von der Nothwendigkeit einer vollkommneren Form für denselben Inhalt und das Streben dahin wahrnehmen; man kann auch nachweisen, warum in Händels Zeitgenossen dieses Bewusstsein noch nicht vorhanden sein konnte, weil ihnen zunächst die Kraft der Musik sich offenbaren musste, gleichviel in welcher Form; man kann endlich Denjenigen, welche aus dem Aufgeben dieser Form die zukünftige Missachtung der klassischen Oratorien weissagen, mit Beispielen belegen, wie grade die noch immer fortgehende Oratorienkomposition das Haupthinderniss der rechten Werthschätzung derselben und zu einem guten Theile die Ursache unseres unlauteren Kunstbewusstseins ist, dass diese oratorischen Nachschösslinge sammt und sonders mehr oder minder „von des Gedankens Blässe angekränkt“ sind und durchaus nicht vorhanden sein würden, wenn nicht zweierlei vor ihnen da wäre: die grossen alten Vorbilder und die zerrissene Gegenwart — — und noch manches Andere kann man beibringen, um den besprochenen Gegenstand zu erläutern, um obigen Ergebnissen einen breiteren bequemerem Eingang zu verschaffen. Hier, wo nur das Nöthigste gegeben werden sollte, sei dieses Nebensächliche bloss angedeutet.

Dass die geforderte Kunstform wenigstens nach einer Seite hin das Drama sei, hierauf sind wir ganz wie

von selbst gekommen, obwohl Winterfeld so stark davon abwehrte; denn seine ängstliche, innerlich unruhige Hut grade hier hat uns die Schwächen des Oratoriums bloss gelegt. „Die Bilder, welche uns Handels Töne entgegenbringen, sind durchaus Bilder lebendiger Bewegung, wie des Gemüthes, so selbst äuserer Gegenstände: Plagen Aegyptens und flatternde Engelschaaren“ — dieses sehr willkommene Wort Winterfeld's, des uns so vielfach zur Beistimmung, zum Widerspruche und überall zur Belehrung anregenden Forschers, schliesse diesen Abschnitt.

III.

Alle wahre Kunst ist wie für die Ewigkeit da, nie kann ein Zug von ihr untergehen; und an unsere Zeit wie an alle Zeiten ergeht die Mahnung, sie stets aufs treueste rein zu bewahren. Die Kunst vergangener Zeiten bleibt auch immer Kunst, aber ganz von selbst wird sie für uns später Lebende ein Vergangenes, ein Stück Geschichte; und wir bedürfen auch bei ihr insoweit der Mittel, durch welche wir uns alles Geschichtliche, nach einem treffenden Ausdrücke, „vergegenwärtigen“: Fleiss, Forschung, ausgebreitete Kenntnisse wenigstens in dem bestimmten Gebiete, und ein gebildetes Kunstgefühl. Gegenwärtige Kunst aber wirkt anders: diese ist ein Stück unseres Lebens, die Summe unseres Strebens und Denkens in's Ideal erhoben, und daher ohne historisches oder anderweitig erklärendes Zuthun verständlich.

In eine solche Kunst den Inhalt des Oratoriums aufgehen zu lassen, fordert die gesunde Entwicklung; und wenn dieses hier noch in der Kürze anzudeuten versucht wird, so ist hiebei das Oratorium nicht ein bloss zufälliger Anknüpfungspunkt. Durch solche Fortleitung wird nicht nur die frühere oratorische Kunstform, sondern auch ihr Inhalt, der geschichtlich-religiöse Gegenstand, einer Läuterung theilhaft, und zwar beide nach zwei Seiten hin.

a. Im Oratorium ist „Geistliches und Weltliches“, d. i. das Gottesdienstliche und das Geschichtliche, vermischt. Beides ist hinfort auseinander zu halten, damit Jedes rein erscheinen kann.

b. Dem zwiespaltigen Inhalte entsprechend sind auch die auf beiden Gebieten ausgebildeten musikalischen Formen im Oratorium zusammengezogen: die kirchliche und die dramatische. Weil dasselbe diese Formen nicht in einem höheren Ganzen vereinen konnte, so hat es bald die natürliche Entwicklung derselben aufgehalten, indem die oratorische Verbindung beider als etwas Naturgemässes betrachtet wurde. Gelöst von diesem Zwange und gekräftigt durch grosse Meister, werden sie entweder schöner aufblühen, denn je zuvor, oder ganz uutergehen. Beide Formen sind noch kurz zu beleuchten.

I. Das Geschichtliche in dramatischer Form.

Schon S. 29 ist die Art dramatischer Musik bezeichnet. Dem ist hier bloss ein Wort über die Berechtigung derselben hinzuzufügen. — Der Gedanke, das geschlossene strophische Lied mit seiner abgerundeten Melodie aufzugeben gegen musikalische Declamation, ist ansich sonderbar: denn die Melodie des Liedes offenbart eine abgeschlossene Stimmung in melodisch schöner Form, die Recitation dagegen fährt formlos in den Tönen hin und her. Aber dieses Verfahren erscheint in einem ganz anderen Lichte, wenn nicht die Absicht war, schöne Musik zu machen, sondern: die Musik als die natürliche Sprache einer sinnlich nahetretenden Person darzustellen. Wer die musikalische Sprache als seine natürliche Sprache redet, der ist dadurch von selbst ein höheres d. i. ein ideales Wesen; und seine ganze Natur, sein Sein und Handeln fordert als naturgemässe Lebenssphäre eine Tonwelt in der Fülle und Klarheit, dass seine Sprache als der unwillkürliche Ausdruck derselben erscheint. Diese Fähigkeit, Sein

und Bewegung einer Person durch Töne abzubilden und, die Handlung begleitend, zu offenbaren, ruht im Zusammenschlusse der Instrumente, im Orchester. So schaffen Gesang und Instrumente im Vereine hier ein lebensvolles Ganze. Alles, was sinnlich-gegenwärtig nahe tritt, ist solcher dramatisch-musikalischen Gestaltung fähig: die Daseinsberechtigung dieser Musikweise liegt einzig und allein in der angegebenen höheren Vorführung einer Persönlichkeit, in dem Leben und Bewegen derselben, also in einer sinnlich-wirklich gegenwärtigen Handlung.

Hierdurch ist dramatische Musik eine berechtigte Kunstart, aber nicht mehr, wie zur Zeit ihrer Ueberschätzung, die Seele der gesammten Tonkunst.

Diese wenigen Worte werden zur Hervorhebung des Gegensatzes von dramatischer und kirchlicher Musik genügen.

2. Das Gottesdienstliche in kirchlicher Form.

Hier ist nachzuweisen, dass neben dem Gesange der Gemeinde noch ein selbständiger Chor im Gottesdienste wirksam sein müsse, und wie er nach Inhalt und Form sich zu gestalten habe. Die dramatische Musik erhält ihre bestimmte Gestalt durch den Zweck, welchem sie dient: ebenso die kirchliche. Walten bei beiden verschiedene Zwecke, so wird auch ihre Gestaltung verschieden sein.

1. Die Heimath der kirchlichen Musik ist der Gottesdienst, und der Grundgedanke des Gottesdienstes wird uns lehren, wie Kirchenmusik sein soll.

a. Der Gottesdienst ist die Gestalt des religiösen Lebens, also dieses Leben selbst in seiner Reinheit. In dem religiösen Leben sind der göttliche und der menschliche Geist verbunden. Und diese Verbindung hat sich geoffenbart in der Geschichte: vollkommen in Christus, daher ist Er Haupt und Mittelpunkt der Religion, wie des Gottesdienstes; aber auch vor Ihm in einer Schaar Propheten,

die sich nach seinem Lichte sehnte, und nach ihm in Seiner Gemeinde. Vorbild — Urbild — Nachbild: was sich in diesen dreien und durch sie geoffenbart, das ist die wahre und die ganze Religion.

Die Religion ist nicht bloss eine Kraft, sie ist auch ein Reich, aber „nicht von dieser Welt.“ Als Kraft trägt sie ihre Wahrheit und ihren Halt unmittelbar in sich, denn das Bedürfniss ruft nach ihr, und sie bewährt sich alle Tage als der gewisse Helfer; als Reich aber hat sie ihre Wahrheit und Wirklichkeit nur im Glauben. Im Glauben allein wissen wir, dass die Religion, welche hienieden in die Sichtbarkeit getreten ist, nur ein Abbild ist von dem himmlischen Gottesreiche, an das wir glauben.

Dieses Jedem nahe Abbild des Himmels in seiner reinsten Gestalt ist der Gottesdienst; und was ihn bauet und gestaltet, das ist die Macht des Glaubens.

So weit und so rein man hier auf Erden in einer himmlischen Ordnung leben kann, geschieht es im Gottesdienste; und wer theilnimmt an ihm, der thut dies als Einer der Gläubigen.

Die Folge, in der das Gottesreich in seiner irdischen Geschichte hervorgetreten, ist auch seine Ordnung im Gottesdienste. Die prophetische Stimme erhebt sich zuerst, ihres Sehnsens und ihrer Weissagung Erfüllung ist das Evangelium, und die Frucht Christi ist die Gemeinde.

b. Um dieses Reich im gemeinsamen Gottesdienste zu wirklichem Leben, zu einheitlicher Gestalt durchzubilden, empfanden schon die ersten Christen, dass die blosser Erzählung, der einfache prophetische und evangelische und kirchengeschichtliche Bericht an eine bloss hörende, bloss empfangende Schaar, nicht genüge, sondern dass noch andere Mittel und Kräfte zu Hülfe genommen werden müssen. Soll die Ordnung und Art des himmlischen Reiches gottesdienstlich dargestellt d. h. gegenwärtig gemacht werden in

dieser Welt, so sind wir an die volle Benutzung der Kräfte dieser Welt gewiesen: und hier ist der Ort, wo uns der Gottesdienst der morgenländischen Kirche den Weg zeigen kann, auf dem wir mit unseren Mitteln erstreben müssen, was sie mit den ihren erreicht haben.

2. Die Mittel, die Formen der Darstellung sind für jedes dieser drei Glieder des Gottesdienstes verschieden, je nach der Bedeutung und dem Wesen dieser Glieder im Gottesdienste.

Christus, des Gottesdienstes Mitte und Haupt, soll von uns ganz ergriffen und erlebt werden, jede Gabe, jedes Wort von Ihm soll seinem Sinne und seiner Kraft nach bis ins Einzelste verstanden, erfasst, in unser Leben aufgenommen werden: — daher ist das gesprochene Wort der Weg, auf dem Er zu uns kommen und wie ein Gegenwärtiger geben, lehren, richten, retten und segnen kann.

Die Antwort der Gemeinde auf das Thun des für sie lebenden und leidenden Erlösers ist das Bekenntniss der gegenwärtigen Herzensempfindung, die Kundgebung des Eindruckes von dem eben empfangenen Evangelium, verschieden nach den verschiedenen Gaben Christi, gleich als die gemeinsame Empfindung Aller: — daher singen wir ein Lied, einstimmig und wie aus Einem Munde.

Der Prophet im Anfange giebt sich nicht als ein Einzelner, als eine bestimmte Person, sondern als Stimme der „Schaar der alten Väter“, denn jedes Prophetenwort ist für uns der Wunsch und Sehnsuchtsruf einer Menge; er theilt sich im Gottesdienste der gegenwärtigen Gemeinde nicht mehr so mit, wie einst seinem Volke, wir sollen jetzt nicht mehr unser Leben gestalten hauptsächlich nach seiner Weissung, er will nicht mehr unmittelbar zu unseren Gedanken sprechen, sondern vor Allem sich uns kungeben als Ausdruck einer Gesammtheit, die der aufgehenden Sonne ihr Auge zuwandte: — daher tritt der Prophet auf als mehrstimmiger Chor.

Ueber die gottesdienstliche Darstellung des Evangeliums und des Gemeindebekenntnisses waltet im Ganzen kein Dunkel mehr. Anders ist es hinsichtlich des prophetischen Theiles und des Chorgesanges. Dass der vielstimmige Chor allein die dem gottesdienstlichen Sinne entsprechende Darstellung des Propheten sei, gelingt mir vielleicht so zu beweisen:

Die Musik als ein geistig lebendiges Wesen nimmt Theil an den Gesetzen aller geistigen Organismen: sie bildet sich aus einem Keime hervor, durchläuft viele Stufen der Entwicklung, bekleidet sich mit Hüllen, bevor ihr wahres Wesen hervortreten kann, und wirft sie dann wieder ab, blüht und welkt als Einzelnes dahin, um als Ganzes immer kräftiger zu erstehen. Weil sie demzufolge die Fähigkeit besitzt, ein Geistiges, einen Gedanken, als Keim in sich aufzunehmen, so ist es also dieser Gedanke, der in dem musikalischen Wachsthum Fülle und Gestalt gewinnt. Dieser Keim, als eine melodisch und harmonisch entwicklungsfähige Tonreihe, breitet seinen Inhalt weiter und weiter aus, bildet in dem Melodiegange der verschiedenen Stimmen seine einzelnen Glieder in schöner Form hervor und offenbart in dem harmonischen Zusammenschlusse des Ganzen den ihm zu Grunde liegenden geistigen Gehalt in vollentfalteter Leiblichkeit des Tones. Das so Entstandene ist ein Gegenwärtiges, das wohl durch Wort und Bild umschrieben, geschildert, aber nicht ersetzt („ausgedrückt“) werden kann, sondern das sich, wie jede Thätigkeit und Kunst, allein durch sich selbst d. i. durch seine unvermittelte Erscheinung offenbart. In diesem reinen Tonleben ist die Musik die Darstellerin des Gemüthes, des inneren Dranges, des Verlangens und Geniessens; der Gedanke, den sie trägt, bleibt nicht mehr rein im Gebiete des Gedanken, von der Musik aufgenommen, wird er zu reiner Empfindung verklärt; und der mehrstimmige Tonsatz hebt und steigert dieses Gefühl zum Ausdrucke einer Gesammtheit. So stellt der kunstvolle Tonsatz das als gegenwärtig dar, was als

die Morgenröthe des Heils geschichtlich uns ein Vergangenes ist; und so ist die Musik hier, wie in anderen Theilen das Wort und der strophische Gesang, reine gottesdienstliche Darstellung, und die Welt, welche wir in ihren Klängen und Tönen vernehmen, kann so nimmer durch etwas Anderes angeschauet werden.

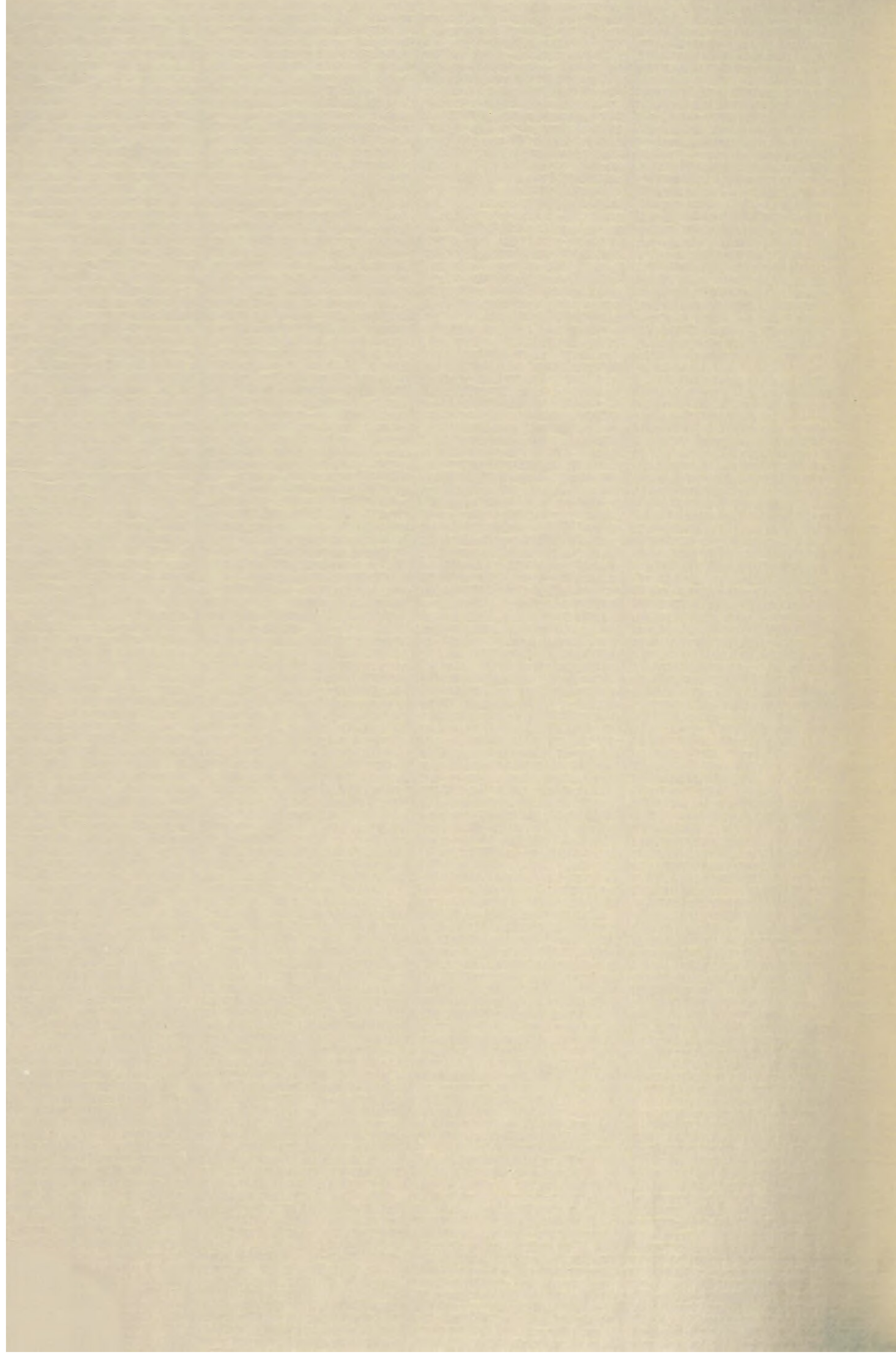
Indem so die Musik einen ganz unveräusserlichen Theil des Gottesdienstes allein zur Darstellung zu bringen hat, wird sie Jedem in der Gemeinde verständlich und fasslich bleiben, selbst in unergründlich kunstvollen Tonsätzen. Reine Musik verstehen nur die „Kenner“; aber sobald sie einen Allen verständlichen Gedankeninhalt gewonnen hat, wird sie durchaus von Allen verstanden. Es giebt weder im Himmel, noch im reinen Gottesdienste eine Musik, an der sich nur die Begabten laben: Christus ist für Alle, das Amen der Gemeinde kommt aus Allen, und die Propheten sind für Alle da.

3. Die Gestaltung der prophetischen Worte ruft die musikalische Kunst in ihrer ganzen Tiefe auf. Nur dann, wenn sie diesen unerschöpflichen Inhalt in ursprünglicher Lebendigkeit zu bewältigen strebt, wird ihr das Rechte gelingen. Dieser Inhalt zeichnet ihr ebenso eine innere (begriffliche) Form vor, wie der dramatische seiner Kunstweise; und dies ist diejenige, welche im Gebiete der Tonkunst die kirchliche genannt werden muss.

Was sinnlich gegenwärtig und gewiss durch die Musik dargestellt werden soll, das kann in oratorischer Weise in der Hülle und Fülle der Instrumente auftreten; und Propheten und Engel können im Gottesdienste auf so sinnliche Art aus lichter Höhe herabgezogen werden, wenn eins verschwunden ist: der Glaube. Aber so lange dieser waltet, haben sie mit allem Gottesdienstlichen für die Gemeinde in ihm das höhere Dasein und die unerschütterliche Wahrheit, welche hoch erhaben ist über alle Sinnenwirk-

lichkeit: der Glaube allein fordert den reinen unbegleiteten Gesang, und nur der Glaube verleiht dem kirchlichen Gesange den Hauch der Feierlichkeit, der Erhabenheit, der höhern Ruhe, der himmlischen Sabbathstille.

Jede der beiden Kunstweisen, die kirchliche und die dramatische, hat ihr eigenes Gebiet. Solches bewusste Auseinanderhalten wird sie sicherlich versöhnen; und durch den neuen Inhalt werden kirchliche und dramatische Tonkunst reiner, schöner, verständlicher und erhabener. Das Christenthum gewährt als evangelische Kirche Seiten und Züge und Anschauungen, die dem reinen Ideale noch ganz anders entsprechen, als die katholischen des eigentlichen und späteren Mittelalters; sie sind bis jetzt nur unvollkommen verklärt, und noch feiert die Kunst: aber sie harret des Tages, wo diese Kirche nichts will, denn rein sich geben im Sinne Dessen, der ihr Gründer und ewiges Haupt ist.



9106
R. Buchner
Buchbinderei
84098 Hohenthann

Chrysander, Friedrich,

Ueber die Moll-Tonart in den Volksgesängen und über das Oratorium zwei
Abhandlungen

Schwerin 1853

Mus.th. 725

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598416-5